

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN MUSICAL



Propuesta didáctica para el acercamiento inicial al violín y la viola

Tesis previa a la Obtención del Título de:

Magister en Educación Musical

Autor: José Fernando Macas Cabrera
C.I.:1103206734

Director: Mgtr. Abel Alexander Guzmán Romero

C.I.:1103062764

CUENCA-ECUADOR
10/03/2019



RESUMEN

La etapa inicial de aprendizaje y acercamiento a las cuerdas altas, tradicionalmente para los estudiantes y docentes se ha convertido en un proceso didáctico de imitación y de asimilación inconsciente. En estudios y tratados recientes se ha empezado a considerar que tiene igual importancia tanto la técnica instrumental, como los aspectos concernientes a relajación y control corporal. Bajo esta nueva visión, el instrumento y el arco, deben llegar a ser una “simple” extensión del corporal, simple en contradicción metafórica, por el hecho de que en realidad es muy compleja.

Es importante que el violinista y el músico en general, pueda reeducar su cuerpo para conseguir la libertad de movimientos necesaria en la interpretación. El aprestamiento y la toma consciente del instrumento, nos llevan a adquirir una interiorización real y holística de los procesos necesarios para lograr un equilibrio corporal y emocional.

Los resultados obtenidos en esta investigación nos muestran en mayor o menor medida, que todos los estudiantes sometidos a la aplicación de la propuesta didáctica en forma periódica y secuencial, mejoraron ostensiblemente su rendimiento musical, por lo tanto, se puede concluir que la inclusión de la consciencia corporal y mental, es una visión válida y enriquecedora en la vida artística de los intérpretes.

Palabras clave: Consciencia, Aprestarse, Toma, Acercamiento, Equilibrio, Hábitos, Relajación, Respiración, Apropiación, Cinestesia, Mente, Mudras, Gestos, Emociones, Estiramiento, Calentamiento.



ABSTRACT

The initial stage of learning and approaching for high strings, traditionally for students and teachers, has become a didactic process of imitation and unconscious assimilation. Inside recent relaxation and body control are equally important. Under this new vision, the instrument and the bow must become a "simple" extension of the body, simple in metaphorical meaning, because in fact it is a very complex reality.

It is important that violinists and musicians in general, could reeducate their bodies to achieve freedom of movement, necessary for interpretation. The readiness and the conscious taking of the instrument, lead us to acquire a real and holistic internalization of the processes necessities to achieve corporal and emotional balance.

The results obtained in this research, in greater or lesser extent, show us that all the students that were submitted to the application of our didactic proposal in a periodic and sequential way, ostensibly improved their musical performance, therefore, it can be concluded that the inclusion of consciousness body and mind, is a valid and enriching vision in the artistic life of the interpreters.

Keywords: Awareness, Prepare, Taking, Approach, Balance, Habits, Relaxation, Breathing, Appropriation, Kinesthesia, Mind, Mudras, Gestures, Emotions, Stretching, Warming.



ÍNDICE GENERAL

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE GENERAL.....	4
ÍNDICE DE FIGURAS.....	8
ÍNDICE DE TABLAS.....	10
CLAUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	11
CLAUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN.....	12
DEDICATORIA.....	13
AGRADECIMIENTO.....	14
INTRODUCCIÓN.....	15
Objeto de estudio:	16
Objetivo General:	16
Objetivos Particulares:	16
Esquema de capítulos.....	16
Capítulo 1	
1. Fundamentación histórica y teórica sobre acercamiento inicial al violín y la viola.....	18
1.1. Antecedentes: Reseña histórica de la viola y el violín.....	18
1.2. El violín y la viola modernos: albores de un desarrollo técnico instrumental.....	22
1.3. Metodología de enseñanza del violín y la viola modernos.....	24
1.3.1. El conservatorio de París y su nueva didáctica.....	24
1.3.2. Las escuelas violinísticas modernas: Enfoques técnicos en la toma del instrumento.....	25
1.3.2.1. Escuela italiana. Niccoló Paganini.....	26
1.3.2.2. Escuela alemana.....	28
1.3.2.3. Escuela rusa clásica.....	29
1.3.2.4. Escuela franco- belga. Análisis de la corporalidad en el método Alard.....	30
1.4. El tratado de Iván galamian. Tendencia hacia la naturalidad en el acercamiento al violín y la viola en el siglo XX.....	34
1.5. Metodologías musicales para cuerdas altas del siglo XX y su aplicación en el aula.....	36
1.5.1. El método Suzuki.....	36
1.5.1.1. El método de la lengua materna.....	37
1.5.2. Método de Paul Rolland.....	39
1.5.3. Nuevo enfoque en la enseñanza grupal. Aportes de Havas y Spiller en la iniciación de las cuerdas altas.....	41
1.6. Fundamentos del aprestamiento corporal moderno.....	43
1.7. Acercamiento a técnicas y enfoques corporales aplicados en la música.....	45
1.8. La música y el cuerpo.....	46
1.8.1. Estiramiento: Visión de relajamiento y flexibilidad corporal.....	46
1.8.2. Principios de Madeleine Bruser: Cambio de hábitos y la práctica diaria.....	49
1.8.3. Técnica Alexander: Principios y campos de aplicación.....	50
1.8.3.1. Zona de confort.....	52
1.8.4. Yoga Iyengar.....	54
1.8.4.1. Factores distintivos del yoga Iyengar.....	55
1.8.4.2. Fundamentos del yoga Iyengar.....	56
1.8.4.3. Importancia del Pranayama en el yoga Iyengar.....	56
1.8.5. Técnica Feldenkrais.....	57
1.8.6. El Violín Interior: Dominique Hoppenout, el aprestamiento consciente y el placer del gesto.....	58
1.8.7. Visión holística del aprendizaje del violín.....	59



1.9. Contenidos procedimentales de Antoni Zabala.....	60
1.10. La educación musical en el Ecuador.....	63
1.10.1. Metodologías de enseñanza musical en el Ecuador.....	63
1.10.2. Formas de enseñanza instrumental para el violín y la viola en el Ecuador.....	64
1.11. Política educativa musical en el Ecuador.....	65
Capítulo 2	
2. Metodología de la investigación y análisis situacional del Sinfín.....	67
2.1. Enfoque de la investigación.....	67
2.2. Modalidad de la Investigación.....	68
2.3. Análisis Bibliográfico -Documental.....	68
2.4. Técnicas y niveles de Investigación.....	68
2.4.1 Técnicas de Observación.....	69
2.5. Población y Muestra.....	70
2.6. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	72
2.6.1. Diseño de la entrevista a expertos para análisis situacional.....	72
2.6.2. Diseño de las encuestas exploratorias para el análisis situacional.....	73
2.6.2.1. Encuesta estructurada exploratoria para docentes de violín y viola.....	73
2.6.2.2. Encuesta estructurada exploratoria para estudiantes de nivel inicial.....	74
2.7. Análisis de resultados de las encuestas.....	75
2.7.1. Análisis de resultados de las encuestas exploratoria para docentes.....	75
2.7.2. Análisis de resultados de las encuesta exploratoria para estudiantes.....	81
2.8. Diagnóstico y análisis situacional de la escuela Sinfín.....	92
2.8.1. Antecedentes del Sinfín.....	92
2.8.2. Misión y visión institucional Sinfín.....	93
2.8.3. Objetivo institucional del Sinfín.....	93
2.8.4. Áreas Sinfín.....	94
2.8.4.1. Área de instrumentos sinfónicos.....	94
2.8.4.2. Área de instrumentos folclóricos.....	94
2.8.4.3. Área coral.....	95
2.9. Metodología Sinfín.....	95
2.9.1 Modelo Complejo.....	97
2.10. Propuesta metodológica de educación musical en el Sinfín.....	98
2.10.1 Estrategias Metodológicas Sinfín.....	98
2.10.2. Proceso de enseñanza-aprendizaje en la práctica grupal orquestal.....	99
2.11. Aplicación de la cartilla de evaluación cualitativa.....	100
2.12. Diagnóstico general.....	102
Capítulo 3	
3. Propuesta Didáctica para el aprestamiento inicial.....	104
3.1. Contexto.....	104
3.2. Destinatarios.....	104
3.3. Justificación.....	104
3.4. Objetivos de la propuesta didáctica sobre aprestamiento corporal inicial.....	106
3.5. Metodología, fundamentos y principios de la educación musical.....	106
3.6. Contenidos disciplinares de la propuesta didáctica.....	107
3.7. Desarrollo de la propuesta didáctica “Mi violín y yo”.....	109
3.7.1. Estrategias didácticas prácticas en el aprestamiento corporal inicial.....	110
3.7.2. Contenidos procedimentales de la propuesta didáctica.....	111
3.8. Estrategias didáctica nº1: La silueta del concertista.....	111
3.8.1. Descripción.....	111
3.8.2. Objetivos.....	111



3.8.3. Materiales y recursos.....	111
3.8.4. Contenidos de aprendizaje.....	111
3.8.5. Proceso didáctico.....	111
3.9. Estrategia didáctica nº2: Mi amigo yoga.....	113
3.9.1. Descripción.....	113
3.9.2. Objetivos.....	113
3.9.3. Materiales y recursos.....	114
3.9.4. Contenidos de aprendizaje.....	114
3.9.5. Proceso didáctico.....	114
3.10. Estrategias didáctica nº3: Técnica del papel.....	115
3.10.1. Descripción.....	115
3.10.2. Objetivos.....	115
3.10.3. Materiales y recursos.....	115
3.10.4. Contenidos de aprendizaje.....	115
3.10.5. Proceso didáctico.....	116
3.11. Estrategias didáctica nº4: Técnica del pulgar móvil.....	117
3.11.1. Descripción.....	117
3.11.2. Objetivos.....	117
3.11.3. Materiales y recursos.....	117
3.11.4. Contenidos de aprendizaje.....	117
3.11.5. Proceso didáctico.....	117
3.12. Estrategias didáctica nº5: Técnica de las manos relajadas de zombi.....	118
3.12.1. Descripción.....	118
3.12.2. Objetivos.....	118
3.12.3. Materiales y recursos.....	119
3.12.4. Contenidos de aprendizaje.....	119
3.12.5. Proceso didáctico.....	119
3.13. Estrategias didáctica nº6: Técnica de la mano de gato.....	120
3.13.1. Descripción.....	120
3.13.2. Objetivos.....	120
3.13.3. Materiales y recursos.....	120
3.13.4. Contenidos de aprendizaje.....	120
3.13.5. Proceso didáctico.....	121
3.14. Estrategias didáctica nº7: Técnica del viaje del pulgar.....	122
3.14.1. Descripción.....	122
3.14.2. Objetivos.....	122
3.14.3. Materiales y recursos.....	122
3.14.4. Contenidos de aprendizaje.....	122
3.14.5. Proceso didáctico.....	122
3.15. Estrategias didáctica para el acercamiento cinestésico.....	123
3.15.1. Descripción.....	123
3.15.2. Objetivos.....	124
3.15.3. Materiales y recursos.....	124
3.15.4. Contenidos de aprendizaje.....	124
3.15.5. Proceso didáctico.....	124
3.15.5.1. Actividad nº1: Caminata con el violín.....	125
3.15.5.2. Actividad nº2: Arriba y abajo en equilibrio.....	126
3.15.5.3. Actividad nº3: Gira el torso y las caderas.....	127
3.15.5.4. Actividad nº4: Extensión de los dedos de la mano izquierda.....	127
3.15.5.5. Actividad nº5: Apropiación cinestésica de la toma del violín.....	128
3.15.5.6. Actividad nº6: El limpia parabrisas.....	129
3.15.5.7. Actividad nº7: Agarra una pelota con una mano.....	130
3.15.5.8. Actividad nº8: El piano fantasma y la independencia de los dedos.....	132



Capítulo 4:

4. Aplicación y Evaluación de la Propuesta Didáctica.....	133
4.1. Actividades previas de enseñanza aprendizaje para docentes y estudiantes.....	133
4.2. Capacitación a los docentes en la propuesta didáctica.....	133
4.2.1 Plan de aplicación de la propuesta didáctica a docentes de la Osim y Logumá.....	133
4.2.2 Plan de aplicación de la propuesta didáctica a estudiantes.....	135
4.3. Tipo de evaluación de la propuesta didáctica.....	136
4.3.1. Herramientas de evaluación.....	136
4.4. Población y muestra del experimento secuencial.....	136
4.5. Análisis general de los resultados de la encuesta exploratorio inicial.....	137
4.6. Rediseño de la cartilla de evaluación.....	138
4.6.1. Matriz de tabulación de datos cualitativos para la cartilla de evaluación modelo RZF 5.0 Resultados de los contenidos procedimentales obtenidos.....	140
4.6.2 Matriz resumen de tabulación de datos cualitativos para la cartilla de evaluación modelo RZF 5.0. Resumen de resultados.....	141
4.7. Análisis de resultados de la aplicación de la cartilla de evaluación RZF 5.0.....	142
4.7.1. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación: Postura corporal e instancias, toma del violín/ arco.....	142
4.7.1.1. Análisis	143
4.7.2. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación: Postura corporal e instancias, toma del arco.....	143
4.7.2.1. Análisis	144
4.7.3. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación: Trabajo auditivo e instancias.....	144
4.7.3.1. Análisis	145
4.7.4. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación: Lectoescritura musical e instancias.....	145
4.7.4.1. Análisis	146
4.7.5. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación: Trabajo grupal e instancias.....	146
4.7.5.1. Análisis	147
4.7.6. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación: Acercamiento consciente e instancias.....	147
4.7.6.1. Análisis	148
4.8. Consideraciones generales sobre la evaluación de resultados	149
4.9. Conclusiones.....	151
4.10. Recomendaciones.....	152
Bibliografía.....	154
Documentos electrónicos.....	156
Anexos.....	157
Entrevista a expertos sobre el acercamiento inicial al violín y la viola.....	157
Encuesta exploratoria sobre el acercamiento inicial al instrumento para docentes de violín y viola.....	159
Encuesta exploratoria sobre el acercamiento inicial al instrumento para estudiantes de violín y viola.....	163
Certificado de constancia de trabajo exploratorio y comprobatorio en los estudiantes de ciudad altas de la ciudad de Loja.....	166
Certificado de constancia de trabajo exploratorio en los estudiantes del SINFÍN- UTPL.....	166
Certificado de constancia de trabajo exploratorio y comprobatorio en los estudiantes de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal.....	167
Certificado de constancia de trabajo exploratorio y comprobatorio en los estudiantes de Logumá.....	168
Registro fotográfico del trabajo exploratorio	169



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Vile antiguo.....	19
Figura 2. Violín Stradivarius: “The Cessol”, de Antonio Stradivari.....	19
Figura 3. Portada del Tratado para viola, de S. Di Ganassi(1542).....	21
Figura 4. Retrato de Paganini por Eugene Delacroix.....	27
Figura 5. Frontispicio del método Alard.....	31
Figura 6. Texto sobre la técnica corporal en el tratado de Alard.....	32
Figura 7. Descripción gráfica sobre la corporalidad en el método Alard.....	33
Figura 8. Frontispicio del el método de Iván Galamian.....	35
Figura 9. El mstro. Shinichi Suzuki y sus estudiantes.....	39
Figura 10. El mstro. Ljerk Spiller.....	43
Figura 11. Posición corporal-emocional de Anne Sophie Mutter.....	52
Figura 12. Componentes del reacondicionamiento neuromuscular.....	52
Figura 13. Esquema acerca de los cambio de hábitos de la Técnica Alexander.....	53
Figura 14. Menuhin e Iyengar en una práctica de pranayama.....	56
Figura 15. El maestro Iyengar, ajustando a Yehudi Menuhin en Pasasana.....	57
Figura 16. Enfoque holístico en el proceso de enseñanza aprendizaje.....	60
Figura 17. Interacción de para la enseñanza de los contenidos procedimentales.....	61
Figura 18. Saberes y contenidos de los contenidos procedimentales.....	62
Figura 19. Los 4 pilares de la educación propuestos por la UNESCO.....	63
Figura 20. Gráfico de barras: pregunta n°1. Encuesta exploratoria para docentes.....	75
Figura 21. Gráfico de barras: pregunta n°2. Encuesta exploratoria para docentes.....	76
Figura 22. Gráfico de barras: pregunta n°3. Encuesta exploratoria para docentes.....	76
Figura 23. Gráfico de barras: pregunta n°4. Encuesta exploratoria para docentes.....	77
Figura 24. Gráfico de barras: pregunta n°5. Encuesta exploratoria para docentes.....	78
Figura 25. Gráfico de barras: pregunta n°7. Encuesta exploratoria para docentes.....	79
Figura 26. Gráfico de barras: pregunta n°9. Encuesta exploratoria para docentes.....	80
Figura 27. Gráfico de barras: pregunta n°10. Encuesta exploratoria para docentes.....	80
Figura 28. Gráfico de barras: pregunta n°12. Encuesta exploratoria para docentes.....	81
Figura 29. Gráfico de barras: pregunta n°1. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	82
Figura 30. Gráfico de barras: pregunta n°2. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	83
Figura 31. Gráfico de barras: pregunta n°3. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	83
Figura 32. Gráfico de barras: pregunta n°4. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	84
Figura 33. Gráfico de barras: pregunta n°5. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	85
Figura 34. Gráfico de barras: pregunta n°6. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	86
Figura 35. Gráfico de barras: pregunta n°7. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	87
Figura 36. Gráfico de barras: pregunta n°8. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	88
Figura 37. Gráfico de barras: pregunta n°9. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	88
Figura 38. Gráfico de barras: pregunta n°10. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	89



Figura 39. Gráfico de barras: pregunta n°11. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	90
Figura 40. Gráfico de barras: pregunta n°12. Encuesta exploratoria para estudiantes.....	91
Figura 41. Orquesta Infante Juvenil SINFÍN.....	94
Figura 42. Orquesta de Instrumentos Andinos SINFÍN.....	95
Figura 43. Coro Infantil SINFÍN.....	95
Figura 44. Trabajo grupal: uso de diferentes metodologías musicales.....	99
Figura 45. Esquema organizacional y de trabajo aplicado en la práctica orquestal.....	100
Figura 46. Cartilla de evaluación cualitativa para cuerdas altas 4.0.....	101
Figura 47. Contenidos procedimentales para estudios iniciales para las cuerdas altas para las cuerdas altas.....	110
Figura 48. Estiramiento y sensación mental de libertad en la toma del instrumento.....	113
Figura 49. Toma del violín a través de la sensación de estiramiento y arraigue en el piso.....	113
Figura 50. Posición del mudra básico.....	116
Figura 51. La técnica del papel.....	114
Figura 52. La técnica del pulgar móvil.....	118
Figura 53. La técnica sobre las manos relajadas de zombi.....	120
Figura 54. La técnica de la mano de gato.....	121
Figura 55. La técnica del viaje del pulgar.....	123
Figura 56. Acercamiento cinestésico: Caminata con el violín.....	125
Figura 57. Acercamiento cinestésico: Arriba y abajo.....	126
Figura 58. Acercamiento cinestésico: Gira el torso y la caderas.....	127
Figura 59. Acercamiento cinestésico: Extensión de los dedos.....	128
Figura 60. Acercamiento cinestésico: Apropiación mental.....	129
Figura 61. Acercamiento cinestésico: El limpia parabrisas.....	130
Figura 62. Acercamiento cinestésico: Agarra la pelota.....	131
Figura 63. Acercamiento cinestésico: El Piano fantasma.....	132
Figura 64. Matriz n°1: Tabulación de datos para la encuesta la encuesta exploratoria para estudiantes.....	138
Figura 65. Rediseño de la Cartilla modelo Roseta Zabala Frega versión 5.0.....	139
Figura 66. Matriz n°2 de tabulación de datos para la cartilla modelo RZF 5.0.....	140
Figura 67. Matriz n°3: Resumen de tabulación de datos para la cartilla modelo RZF 5.0.....	141
Figura 68. Postura corporal e instancia en la toma del violín.....	143
Figura 69. Postura corporal e instancia en la toma del arco.....	144
Figura 70. Trabajo auditivo e instancias.....	145
Figura 71. Lectoescritura musical e instancias.....	146
Figura 72. Trabajo grupal e instancias.....	147
Figura 73. Acercamiento consciente e instancias.....	148
Figura 74. Observación de la toma del violín/viola y arco. Estudiantes evaluados.....	149



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Muestra poblacional de docentes de cuerdas altas en Loja.....	71
Tabla 2. Población universo de estudiantes iniciales de cuerdas altas en Loja.....	71
Tabla 3. Muestra poblacional para encuesta exploratoria y comprobatoria para estudiantes iniciales de cuerdas altas en Loja.....	72
Tabla 4. Estructura temática macro de la encuesta exploratoria para docentes.....	74
Tabla 5. Estructura temática macro de la encuesta exploratoria para estudiantes.....	74
Tabla 6. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°1.....	75
Tabla 7. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°2.....	75
Tabla 8. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°3.....	76
Tabla 9. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°4.....	77
Tabla 10. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°5.....	78
Tabla 11. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°7.....	79
Tabla 12. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°9.....	79
Tabla 13. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°10.....	80
Tabla 14. Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°12.....	81
Tabla 15. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°1.....	82
Tabla 16. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°2.....	82
Tabla 17. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°3.....	83
Tabla 18. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°4.....	84
Tabla 19. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°5.....	85
Tabla 20. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°6.....	85
Tabla 21. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°7.....	86
Tabla 22. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°8.....	87
Tabla 23. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°9.....	88
Tabla 24. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°10.....	89
Tabla 25. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°11.....	90
Tabla 26. Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°12.....	91
Tabla 27. Listado de contenidos disciplinares.....	108
Tabla 28. Muestra poblacional para experimento secuencial comprobatorio estudiantes capacitados de cuerdas altas en la ciudad de Loja.....	137
Tabla 29. Postura corporal e instancias: toma del violín.....	142
Tabla 30. Postura corporal e instancias: toma del arco.....	143
Tabla 31. Trabajo auditivo e instancias.....	144
Tabla 32. Lectoescritura musical e instancias.....	145
Tabla 33. Trabajo grupal e instancias.....	146
Tabla 34. Acercamiento consciente e instancias.....	147

Clausula de propiedad intelectual

José Fernando Macas Cabrera, autor de la tesis “Propuesta didáctica para el acercamiento inicial al violín y la viola”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 10 de marzo de 2019



José Fernando Macas Cabrera

C.I: 1103206734

Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

José Fernando Macas Cabrera, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **“Propuesta didáctica para el acercamiento inicial al violín y la viola”**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 10 de marzo de 2019

José Fernando Macas Cabrera

C.I: 1103206734



DEDICATORIA

El presente trabajo lleno de esfuerzo y cariño lo dedico a mis queridos padres: Rosario Isabel y Aurelio, quienes fueron los incentivadores para que dedicara mi vida profesional, a este bello arte como lo es la música.



AGRADECIMIENTO

*A Dios, por otorgarme la sabiduría necesaria
para realizar este trabajo académico.*

*A mi esposa Karla y a mis hijas Sofía y Adriana, por
proporcionarme fuerzas para continuar y por el amor incondicional que siempre está
presente.*

*A mis hermanos María Dolores, Malena y Rolando, por estar siempre junto a mí.
A todos y cada uno de los maestros y docentes de la maestría por su apoyo y al
Mgtr. Abel Guzmán, que me guió en el presente trabajo con sus conocimientos.*

MIL GRACIAS.....



INTRODUCCIÓN

El estudio de la música en la infancia desarrolla y fija las conexiones neuromusculares, permitiendo además cultivar los estados afectivos, la receptividad, la atención, la concentración, etc. En las últimas décadas las ciencias médicas y las ciencias sociales han aportado novedosos y reveladores argumentos que contribuyen a explicar la diversidad de maneras como el ser humano se involucra y relaciona con la música.

Históricamente el ejercicio corporal y la relación entre la mente y el cuerpo, no han sido valorados en su justa dimensión por las escuelas de música y conservatorios. Esta falencia educativa ha provocado que el aprestamiento o preparación para la toma de instrumento, se aborde como una actividad de imitación y asimilación inconsciente, por parte de los estudiantes de instrumentos de cuerdas altas (violín y viola), quienes además padecen la dificultad intrínseca de soportar el instrumento en la parte superior del cuerpo, lo que les provoca desequilibrios corporales, debido a las implicaciones ergonómicas de su sujeción del instrumento.

En el ámbito musical actual, los enfoques y las técnicas de adaptación del cuerpo y de la mente parten de una visión multidimensional, que replantea el equilibrio en la toma consciente del instrumento. Si se logra caminar por esta senda se abre un camino ilimitado de progresos, al no afrontar la técnica y los ejercicios cotidianos, sino al dotar al estudiante de una herramienta eficaz que lo guíe en la búsqueda de las respuestas a sus problemas, a la solución integral que radica en sí mismo, en su relación mental y corporal.

“Nadie parte de la nada; se mejora con otros, antes, con y después de sí mismo.”

Yehudi Menuhin



Objeto de estudio:

El objeto de estudio es la **toma del instrumento** en la etapa inicial de aprendizaje.

Objetivo General:

Elaborar una propuesta didáctica para la toma del instrumento, en el proceso de acercamiento inicial de los estudiantes de violín y viola.

Objetivos Particulares:

- Fundamentar con visión multidisciplinar, las coincidencias conceptuales y herramientas prácticas aplicables en la búsqueda de soluciones técnicas para la toma del instrumento.
- Diagnosticar la situación actual del proceso de enseñanza-aprendizaje y de la toma del instrumento en los estudiantes de nivel inicial de cuerdas altas de la ciudad de Loja.
- Diseñar y aplicar la propuesta diseñada para los estudiantes de nivel inicial, a través de técnicas corporales y cognitivas, que fundamenten las relaciones entre el instrumento, el cuerpo y la mente.
- Evaluar resultados obtenidos de la aplicación de la propuesta didáctica.

Esquema de Capítulos

Capítulo I. Fundamentación histórica y teórica sobre acercamiento inicial al violín y la viola.

En este capítulo primer capítulo, se hará un recorrido histórico, técnico, académico de la viola y el violín, enfocando las implicaciones pedagógicas que acompañan el acercamiento inicial y su evolución, desde su aparecimiento hasta nuestros días. Consideramos los hechos referenciales sobresalientes que muestren el camino recorrido, a través de las causas y efectos que han condicionado el aparecimiento de las técnicas, escuelas y visones instrumentales en la cuerda alta. En la segunda parte del capítulo se procede a ordenar y sistematizar las técnicas y herramientas corporales con su relación mental emocional, que podrían ser aplicables en



nuestra investigación. Buscamos quien las desarrolló, su finalidad y sus aportes en la enseñanza moderna del aprendizaje instrumental.

Capítulo II. Metodología de la investigación y análisis situacional del Sinfín.

La observación inicial del objeto de estudio conlleva el uso de la metodología apropiada de investigación, condicionando el enfoque de las herramientas y los contenidos necesarios para llegar al diseño de una propuesta didáctica. Posteriormente en la fase exploratoria se procede a describir el proceso de recolección de datos e información, utilizando las herramientas necesarias que permitan diagnosticar la problemática y falencias educativas, recabando la información de campo necesaria acerca del objeto de estudio. Este diagnóstico será fundamentado por medio de las entrevistas con los expertos, el uso de encuestas exploratorias y comprobatorias y la observación directa de la problemática en diferentes instituciones musicales de Loja, particularmente en la escuela de música Sinfín, en la escuela de música Logumá y por último en la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil.

Capítulo III. Propuesta didáctica para el aprestamiento inicial en el violín y la viola

Este capítulo contiene el diseño de la propuesta didáctica en base a los objetivos, a los criterios de funcionamiento, a los contenidos disciplinares, al desarrollo de las estrategias didácticas y los contenidos procedimentales para la evaluación. La propuesta didáctica diseñada debe ser una respuesta específica a la problemática y debe generar un cambio en su abordaje futuro.

Capítulo IV. Aplicación y Evaluación de la propuesta didáctica.

Finalmente, se exponen la fase de aplicación y evaluación de la propuesta diseñada. Los datos obtenidos mediante el diseño y aplicación de una herramienta de evaluativa y sistemática nos permiten el cierre del proceso didáctico a través del análisis estadístico de los resultados.



CAPÍTULO 1

1. Fundamentación histórica sobre acercamiento inicial al violín y la viola

1.1. Antecedentes: Reseña histórica de la viola y el violín.

Es de sumo interés para el desarrollo de esta investigación tener un marco referencial acerca de la evolución histórica y organológica del violín, de la viola y sus antecesores. Los cambios estéticos y funcionales a través del tiempo, orientan la investigación hacia la búsqueda de la comprensión de los ajustes de diseño y construcción del instrumento que derivan en aspectos ergonómicos y morfológicos, los cuales desembocan necesariamente en el desarrollo técnico, interpretativo y en diferentes formas de ejecución.

El violín es la consecuencia de la evolución de muchos instrumentos de cuerda cuyos antecesores más cercanos, según el New Grove Dictionary of Music and Musicians, son el ravanastron¹ y el rebec o rebab². El ravanastron es un instrumento de origen hindú formado por un cilindro de madera de sicomoro, sobre el que se tensan dos cuerdas, las cuales vibran por el rozamiento de un arco. El rebab es un instrumento árabe similar en su construcción al ravanastron, con la diferencia de que su caja es redonda, generalmente hecha de un coco hueco y cubierta con piel de carnero sobre las que se tienden dos o tres cuerdas. Estos instrumentos evolucionaron a través de los siglos hasta que hace la aparición en Europa en el siglo XIII del “Viele”, instrumento que posee todos los elementos constructivos y morfológicos de los instrumentos modernos de cuerda, pero que difiere en la escala y dimensiones. Finalmente, en el siglo XVI, aparece la Viola que no es más que un viele evolucionado, cuya forma final es atribuida a las familias de constructores de Brescia y Cremona, en especial en las figuras de

¹ Instrumento de arco y cuerda, llamado también ravana o ruana, especie de violín primitivo, que da origen a todos los instrumentos de esta familia. Las cuerdas son de piel de gacela y el arco de bambú.

² Instrumento que proporciona un dulce y agradable sonido, gracias a sus cuerdas de pelos de caballo y a la caja armónica de coco, cubierta con piel de cabra tensada.



Gasparo da Saló y Andrea Amati. Pero sin duda, es Antonio Stradivari el que fija la forma definitiva y medidas óptimas de la viola y violín modernos.



Figura 1. Viele antiguo, antecesor del violín, “Breve historia del violín”, E. Gimeno (2014)
[Imagen]. Recuperado de <http://miviolin.blogspot.es/1406580908/breve-historia-del-violin/>

Philibert Jambe de Fer(1515-1566), compositor y escritor francés, cobra especial importancia en nuestro estudio, al ser reconocido como el primer teórico musical que sitúa el violín de cuatro cuerdas hacia 1556, en su tratado llamado “El epítome musical de tonos, sonidos y acordes”³, que constituye uno de los primeros documentos de la música escritos en francés. Las ilustraciones contenidas en su obra son una fuente de información inusual e inestimable y nos proporcionan una diferenciación en los estilos y prácticas musicales de los italianos y franceses.



Figura 2. Violín Stradivarius: “The Cessol”, de Antonio Stradivari, Cremona 1716.
Del periodo de oro del luter, considerado una de sus más grandes obras maestras.
[Imagen]. Recuperada de <http://www.thesoundpost.co.uk/stradivarius-cessol-violin/>

³ La primera referencia escrita que sitúa al violín de cuatro cuerdas afinadas en sol, re, la y mi, hacia 1556, escrito en Lyon-Francia



El violín es la consecuencia evolutiva natural de la viola, al mejorar su portabilidad para los viajes debido a su menor tamaño. Se convierte rápidamente en el instrumento musical que se encargará de llevar el acompañamiento de las danzas, ya sea doblando la voz humana o acompañándole a ésta en el contexto de los eventos sociales, lo que definirá sus características esenciales posteriores: histrionismo y relación íntima con la voz humana. La música para danzar se la interpretaba de memoria, sobre lo escrito para ser cantado a través de la misma línea melódica, por lo tanto, no requería de especificaciones ni notación musical alguna. Jambe de Fer (como se citó en Zdenko, 2003), afirma que:

El violín es muy distinto a la viola [...] Denominamos viola, aquella con la que los gentilhombres, los mercaderes y otras gentes virtuosas pasan el tiempo [...] Al otro se llama violín, y es el que se usa para bailar [...]

La música escrita aparece cuando Catherine de Medici hacia el año 1554, lleva a la corte francesa en París, a músicos violinistas y bailarines italianos, entre los que estaba Baltasar de Beaujoyeux, considerado el padre del ballet. Será esta formación artística musical, la que genere la primera música impresa de dos danzas, destinadas de forma expresa al violín (1582). Las primeras referencias al instrumento se originan en los tratados de música y provienen de los últimos años del siglo XVI. Principalmente están destinadas a la viola y son referencias fragmentarias de las que se deriva una información insuficiente. Por lo tanto, es de suponer que eran los propios ejecutantes de viola los encargados de ejecutar este nuevo instrumento. El proceso de enseñanza era eminentemente “oral” de maestro a discípulo, característica que dejará huella en la forma de enseñanza violinística hasta nuestros días. El tratado para viola escrito por S. Di Ganassi ⁴, enuncia algunos principios generales de interpretación para los

⁴ Regola Rubertina, escrito en Venecia (1542-43), es un tratado sobre la ejecución de viola da gamba y laúd.

instrumentos de la época pertenecientes a la familia de las violas, que eran con toda seguridad aplicables también al violín.



Figura 3. Portada del Tratado para viola, de S. Di Ganassi (1542).

[Imagen]. Recuperada del Frontispicio del tratado del catálogo en [Imslp](#)⁵

A mediados del siglo XVII el violín desarrolla un lenguaje nuevo a través de la forma sonata y la Opera. La forma sonata de tiempos lentos se basa en líneas cantables en imitación a la voz humana, cuyos precursores fueron: G. B. Vitali y A. Corelli. Según Boyden⁶ en la ópera de Monteverdi, los violines dejan de ser un simple refuerzo de la danza. Se experimentó también con las sonoridades y técnicas del instrumento: el pizzicato, col legno, sul ponticello, y glissando, sul tasto, etc. En este sentido, algunos instrumentos no lograron sobrevivir a la selección natural de exigencias técnicas cambiantes. Por ejemplo, la extensa familia de las violas de afinación fija, lentas en su ejecución, limitadas en sus posibilidades de sonido y con

⁵ Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (o IMSLP, por sus siglas en inglés), también conocido como Petrucci Music Library por Ottaviano Petrucci, es un proyecto basado en la tecnología wiki que tiene como objetivo crear una biblioteca virtual de partituras musicales de dominio público, aunque también pretende abarcar en él las obras de compositores actuales que deseen compartir sus creaciones musicales libre y gratuitamente.

⁶ Boyden, D., 1980. "Violin Technique (I-II)" en New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie, Londres.



timbres oscuros y antiguos, sucumbieron ante la versatilidad del violín, con su mango libre de trastes, su gran proyección sonora en espacios amplios y en definitiva su mejor predisposición para seguir evolucionando en una época de avances musicales sin parangón.

Los violinistas de la época desarrollaron en muy poco tiempo capacidades instrumentales que otorgaban primacía en virtuosismo, como Uccellini que a mitad del siglo XVII postulaba la correcta forma de alcanzar la sexta posición en el diapasón, lo que le proporcionaba al violín una amplitud en entonación, no alcanzada hasta el momento en ningún otro instrumento musical. Bien entrado el siglo XVIII, todavía bajo la supremacía de los virtuosos italianos aparecen las aportaciones tanto alemanas como francesas. J. S. Bach escribió sus partitas para violín solo, obras que demandan una técnica suprema de dominio instrumental, erigiéndose sin duda, en un repertorio reservado para los intérpretes del más alto nivel.

1.2. El violín y la viola modernos: albores de un desarrollo técnico instrumental.

En 1700 aparece “**el concierto**” como la nueva forma musical. Ya empleado antes por compositores trascendentes como Corelli, Vivaldi y Locatelli. La llegada de un solista virtuoso frente a una formación orquestal, origina que en la ejecución del tema el intérprete juegue con los fundamentos del lenguaje musical, para ir retornando a la melodía con elementos expresivos y texturas diferenciados. Acerca del concierto, se afirma:

Esta forma es muy dada al lucimiento personal del intérprete, y una de las técnicas compositivas más efectivas utilizada, principalmente a través de la variación por aumentación, es decir la introducción de ornamentos y puentes veloces a modo de molduras. Esto será un reto técnico tanto para la velocidad de ejecución como para la riqueza rítmica y la articulación del arco. (Fernández , 1924)⁷

⁷ Fernández Arbos, Antonio: Discurso de recepción como académico de número a la Real Academia de San Fernando, “Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música”, Madrid, 1924.



A partir de la definición constructiva y morfológica del violín y la viola, se comenzó a elaborar un esquema de desarrollo de la técnica moderna, el cual se centra en que lo escrito por los compositores pueda y deba ser perfectamente interpretable. Solo desde una mente con un conocimiento epistemológico acerca de la técnica del violín, se podrían haber diseñado con tanta precisión estas piezas, lo que conlleva a destacar el importantísimo conocimiento técnico que compositores como Bach, alcanzaron sobre la interpretación del violín. Será en las postrimerías del siglo XVIII cuando acontecerá un hecho fundamental y decisivo para la evolución de la técnica del violín, que es la fijación definitiva de la morfología del arco por el arquero francés François Tourte, según las indicaciones del gran profesor y violinista italiano J.B. Viotti, también llamado el “padre de la interpretación moderna del violín”.

Hasta aquí, según Nagy⁸ se puede resumir el avance técnico en función de tres tratados:

- 1.- “El Arte de tocar el violín”, de Geminiani (1751), basado en la tradición italiana que introduce la novedad de reflejar la colocación del instrumento sobre la clavícula y no sobre el pecho, como se venía haciendo hasta entonces. La posición del violinista por tanto paso a ser erguida, sin encorvar la espalda. La labor de difusión y desarrollo del instrumento se reflejaba también en composiciones (muchas de ellas de gran calidad) que hoy permiten diferenciar entre estilos nacionales, división de éstos en períodos y la evolución técnica en la que se encontraba el instrumento.
- 2.- “Principios fundamentales del arte de tocar el Violín” (1756) de Leopold Mozart, padre de Wolfgang Amadeus Mozart. Refleja la tradición alemana que muestra la necesidad de sujetar correctamente el instrumento en ciertos pasajes en los que la mano izquierda ha de desplazarse por el mango.

⁸ Janos Nagy es profesor de violín y ocupa una cátedra, en el Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, donde imparte las asignaturas de Violín y Música de Cámara.



3.- Joseph Bernabé L'Abbé le fils y su obra “Principios del Violín”, (1761), habla sobre la tradición francesa. Es el primero en introducir en nuestra literatura de violín los armónicos, la digitación de este instrumento y las diferentes posiciones de los que es susceptible adoptar en su ejecución.

Es necesario señalar que en la mayor parte de los tratados se han incluido pocas indicaciones sobre la colocación o sujeción del violín y el arco, menos aún se hace referencia de la “corporalidad” como base de la colocación del instrumento. Podemos apreciar en general una tendencia progresiva a considerar la pinza natural, formada entre mandíbula y clavícula como el principal punto de sujeción del instrumento, a la vez que se exime a la mano izquierda de su función inicial de mantenerlo. De esta manera se pretende ir liberando a esta mano de excesivas responsabilidades que pudieran dificultar las agilidades a las que se ve comprometida con el repertorio romántico. A esto contribuirá de manera sustancial el uso de la mentonera, usada por primera vez por L. Spohr, que se constituye en la última pieza funcional del violín. Mucho más tarde aparece la hombrera, cuyo uso puede o no ser obligatorio, dependiendo de las características antropométricas del ejecutante.

1.3. Metodología de enseñanza del violín y la viola modernos.

1.3.1. El conservatorio de París y su nueva didáctica.

La fundación del Conservatorio de París es un hito histórico académico fundamental en el desarrollo del conocimiento técnico musical posterior a 1795. En el ámbito de la presente investigación, la influencia de esta institución musical propició el desarrollo de la pedagogía musical moderna y origina las bases de las “escuelas violinísticas”. El Conservatorio de París acredita una herencia genealógica italiana que se remonta hasta Viotti y también abarca a los fundadores de la escuela violinística francesa, que son: Kreutzer, Baillot y Rode. Los tres maestros escriben tratados sobre el violín, que tiene en común, indicaciones pormenorizadas



de sujeción y contacto, de partes de nuestro cuerpo con el instrumento. Sin embargo, en los aspectos relativos a la consciencia y control corporal se reducen todavía a someras indicaciones, así por ejemplo:

El violín se debe sujetar sobre la clavícula izquierda, inclinándolo hacia la derecha aproximadamente a 45 grados, sujetado firmemente por la barbilla y lo más cercano al cordal. El mentón se apoya en el violín, pero no en el cordal. La barbilla no debe sobresalir y tiene que sujetar el violín sin demasiada presión. (Baillot, 1835, p. 11)

Sin embargo, el riesgo de tensar los músculos afectados en la interpretación, comienza a ser considerado bajo el concepto tradicional de adaptar el cuerpo al instrumento, en la medida que coincida con la colocación particular de brazos, cuello y manos, durante la ejecución del instrumento. Además, es importante señalar el hecho de que las indicaciones sobre interpretación van desapareciendo progresivamente y son sustituidas por otras de carácter meramente técnico.

Por otro lado, también se aborda el tema de la edad propicia para la iniciación en el instrumento: Las recomendaciones están orientadas a conocer el tipo de violinista que se busca en el siglo XIX. Campagnoli la sitúa entre los siete y los ocho años, en cambio L. Spohr piensa que no debe alejarse de la pubertad ya que luego las articulaciones se vuelven más rígidas, además expresa que la formación instrumental debe ser muy rígida y disciplinada, por lo que no es aconsejable para niños de corta edad.

1.3.2. Las escuelas violinísticas modernas: Enfoques técnicos en la toma del instrumento.

Los tratados sobre técnica instrumental hasta antes del siglo XX, en su mayoría se basan en explicaciones sobre la colocación del instrumento a través de un recorrido pormenorizado de diferentes aspectos técnicos en ambas manos y consejos sobre cómo afrontar específicamente las dificultades técnicas. Muchos de ellos incluyen recomendaciones sobre el cuidado,



mantenimiento y compra del instrumento, sobre las principales escuelas de luthería y sobre un gran repertorio de ejercicios técnicos.

¿Por qué surgieron las escuelas violinísticas? ¿Cuál es el aporte de cada escuela? Si se considera que cada escuela fundamenta su formación en las diferentes maneras de sentir y afrontar la música, lo que influye directamente en la forma específica de sujetar el violín y el arco. Por lo tanto, las escuelas nacen como una respuesta estética de un pueblo, la cual es un reflejo de las condiciones históricas, fisiológicas y sociales que comparten en común. Es una forma particular de ver, de apreciar y acercarse a la música, la que deriva en una disposición física para lograr ese acercamiento específico.

Como planteamiento personal, el concepto ampliado de la escuela se decanta en la “producción del sonido”, es decir en una identidad sonora adaptada al instrumento y adoptada por el instrumentista, para generar estos espacios de estéticos. Las escuelas generan criterios de acercamiento y en el caso de la escuela rusa, por ejemplo, es un acercamiento a un gran sonido y gran potencia que requiere una fuerza adicional, o como en el caso de las obras de Bach a mediados del siglo XX por aspectos musicológicos de la establecidos en esta época, había una tendencia a tocar todos los sonidos en posición sin el uso de cuerdas libres, sin embargo, actualmente no existe tal necesidad y se toca sin problemas con las cuerdas al aire.

1.3.2.1. Escuela italiana. Niccoló Paganini.

Nos remontamos al nacimiento de la escuela italiana con Tartini, quien a su vez fue maestro de Nardini (S.XVIII), el cual fue maestro de Campagnoli. Más tarde aparece Francesco Geminiani, quién fue el creador de la obra una obra didáctica llamada ‘‘The art of play violin’’. Aparece luego Corelli, un extraordinario compositor, maestro de Somis y Locatelli, que desarrolló un dominio técnico del violín, convirtiendo a sus obras en el fundamento de la escuela violinística italiana, que hoy en día mantiene aún su vigencia pedagógica, siempre



marcada hacia el virtuosismo como su eje principal. El referente máximo de esta escuela es Niccolò Paganini, considerado históricamente como el mejor violinista de todos los tiempos

La escuela italiana se caracteriza por el uso del virtuosismo y expresividad sin precedentes, que pregonaba una posición romántica del violinista del yo contra el mundo, a través de la supremacía de la expresividad pura del solista, frente a una orquesta que no sale del acompañamiento ligero y superficial. Esto cambiara en los conciertos románticos más modernos en donde los roles están equilibrados. Como consecuencia de esta visión, la escuela italiana hace un aporte importantísimo en el sentido de la construcción del violín, puesto que adapta el instrumento a las condiciones y características físicas de intérprete.



Figura 4. Retrato de Paganini por Eugene Delacroix.
[Pintura]. Recuperado de <https://www.artelista.com/165-eugene-delacroix-2457-retrato-de-paganini.html>

Niccolò Paganini (1782- 1840), fue violinista, violista, guitarrista y compositor. Su técnica la aprendió de las composiciones de Locatelli. También estuvo influenciado por la forma de tocar de A. Durand, Kreutzer y Rode. Paganini fue un niño prodigio, que realizó su primer concierto en 1795, a los 13 años de edad. Estudió en Parma con A. Rolla, uno de los más afamados violinistas de la época.



Su aporte a las técnicas interpretativas, va desde el desarrollo y perfeccionamiento de los dobles armónicos, pizzicato de mano izquierda, extensiones, flautato, etc, a lo que le suma la ductilidad y dominio de la mano izquierda y las disociaciones en el diapasón. En la mano derecha dominó los pasajes de técnica corta en donde utiliza las 2 primeras falanges, para realizar el spicatto. Todas estas técnicas virtuosísticas fueron utilizadas en sus obras, sobre todo en sus 24 caprichos op. 1, que siguen siendo un referente en la técnica del violín por su dificultad de ejecución y porque representan un repertorio solo reservado para los mejores intérpretes.

A Paganini se le atribuye el alargamiento del diapasón, con la intención de aumentar la potencia sonora, acústicamente necesaria en sus presentaciones, para adaptarse a los nuevos teatros y salas de conciertos cada vez más grandes.

Yo creo que la historia del violín está dividida en antes y después de Paganini, y creo que todo lo relacionado con la composición musical se transformó a través de Paganini. Para mí Paganini no fue simplemente una evolución en el sentido en que hubo, digamos un Viotti, un Corelli, y luego un Paganini. Yo creo que por una parte están ellos y después está Paganini. (Ivry Gitlis, 2001)⁹

1.3.2.2. Escuela alemana (siglo XIX).

Conformada por los eminentes maestros Joseph Joachim, estudiante de Ferdinand David, quien a su vez fue estudiante de L. Spohr, el creador de la mentonera, quien estaba influenciado por la escuela francesa de Rode. Como concepción musical, la escuela alemana favoreció la seriedad en el aspecto artístico y evitó el virtuosismo superficial, al que se apegaban los compositores como Lizt y Paganini, por lo tanto, fue un cambio suscitado por el carácter y rigor alemán.

⁹ Ivry Gitlis, 2001, afamado violinista francés, tomado del documental “El arte del violín” de Bruno Monsaingeon (Dvd Nvc Arts).



Joachim vivió en Hanover, durante 15 años, en donde fue concertino y director de música. Desarrollo un estilo musical personal, en donde el intérprete debe estar al servicio del arte genuino y no del ego, marcado por el virtuosismo. Rescató la música de J. S. Bach, y se convirtió, para las nuevas generaciones de músicos, en el representante del “**artista en el servicio de la música**”. Sus estudiantes fueron Leopold Auer, Fernández Arbós, Bronislaw Huberman, Jenő Hubay, Fritz Kreisler, Carl Flesch, etc.

1.3.2.3. Escuela rusa clásica.

El punto inicial de la escuela rusa se lo ubica, cuando Rubenstein invita a enseñar en Rusia al violinista húngaro Leopoldo Auer y al polaco Henryk Wieniawski, a los cuales establece en Moscú y San Petersburgo respectivamente. Estos excelentes violinistas y pedagogos extranjeros fueron los formadores de una generación de grandes violinistas rusos, como Jascha Heifetz, Nathan Milstein y Mischa Elman, hasta llegar a David Oistrakh y Leonid Kogan.

La escuela rusa sostiene el arco al fondo del índice, en la 3ª falange para lograr mayor agarre y fuerza en el sonido. El codo siempre se ubica más alto de la cuerda. La sujeción del instrumento parece un tanto rígida, pero es una solución a problemas de sonoridad específicos. La colocación del arco en la tercera falange, provoca que se inmovilice gran parte de la mano, así como el no uso de soportes u hombrera ocasiona que inmovilice también hombro izquierdo, sin duda aspectos que dependen también de la elasticidad de la persona o ejecutante, de su etnia y características morfológicas.

Al tono y la profundidad del sonido ruso se lo conoce como “el alma rusa” y tiene como máximo representante al mítico David Oistrakh. Los rusos tienen la visión de un gran sonido y potencia, pero son los hebreos rusos quienes sostienen la difusión de esta escuela. En la



década de los años cincuenta Abram Yampolsky¹⁰, define y escribe las primeras metódicas del violín desde el punto de vista eslavo, como respuesta a las escuelas francesas e italianas. En la actualidad dos de sus máximos representantes Maksim Vengerov y Vadim Repin sujetan el arco entre las segundas falanges y el resto del cuerpo lo destinan a la producción general del sonido, con un especial fijación en los detalles técnicos, una gran profundidad sonora, representando la imagen ideal del alma rusa, que sugiere las grandes estepas rusas y los inviernos fríos prolongados.

1.3.2.4. Escuela franco-belga (siglo XIX). Análisis de la corporalidad en el método Alard.

La escuela Franco-belga desarrolló la interpretación emocional y el gusto por el detalle, sobre la técnica rigurosa. Los grandes violinistas y maestros franceses, buscan una interpretación casi escénica, a través de los colores, texturas y reminiscencias sonoras en las interpretaciones. La generación de atmósferas, cambios de dirección del arco vienen dados por el uso de las primeras falanges, originando un suave cambio de sentido o dirección en el arco con limpieza y precisión. También es frecuente el uso de los glissandos como parte de la técnica interpretativa. Anatómicamente para la sujeción del arco, se coloca al dedo índice, entre la primera y la segunda falange, con la muñeca elevada sobre los dedos para lograr la mayor flexibilidad posible. Producto de este acercamiento se intenta que el brazo derecho, nunca se eleve más arriba de la cuerda que se está ejecutando. En cuanto a la postura corporal, trata de sostener el violín hacia el interior, como si los brazos y hombros pretendieran abrazar el instrumento.

El método Alard se encuentra dentro de los métodos más sobresalientes, derivados de la escuela francesa, por lo cual es necesario realizar un análisis más profundo. Alard fue un

¹⁰ Yampolsky, se graduó en San Petersburgo en 1913 en la clase de Sergej Korguyev, alumno y asistente de Leopold Auer y fue fundador de la moderna escuela soviética.



famoso violinista sucesor de Pierre Baillot y maestro de Pablo Sarasate. Su método progresivo es uno de los tratados más completos que existen para el violín, consta de 8 volúmenes, y fue tomado como “método oficial” del Conservatorio de París.

Este tratado conserva la tradición académica de dedicar “apenas” algunas páginas, al hecho fundamental del acercamiento y función corporal en la ejecución del violín, apenas dos páginas de texto y otra de gráficos explicativos, lamentablemente siempre en función del instrumento. No se hace distinciones entre las diferentes posiciones y su adaptabilidad con respecto a la contextura física del violinista y su desarrollo corporal. Al final del corto texto explicativo, que más bien provoca confusiones, textualmente nos dice: “No insistimos más sobre este punto, cuya importancia creemos haber demostrado bastante. Los ejemplos presentados, serán suficientes, para que el discípulo adquiera una postura cómoda y natural” (Alard, 1922, p.6).

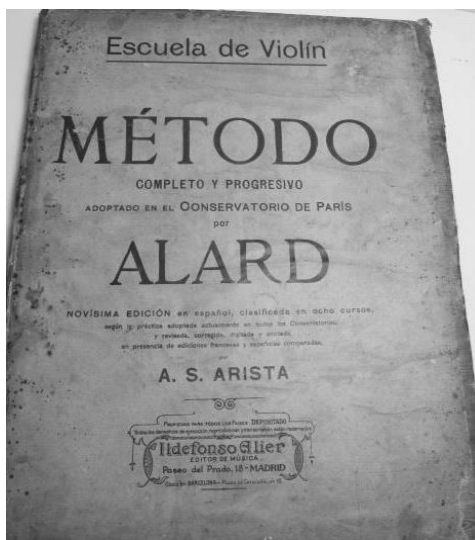


Figura 5. Frontispicio del método Alard, D. Alard.(1928).[Fotografía]. Recuperado de <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-musica/escuela-violin-metodo-alard-156-paginas~x26873944> ¹¹

¹¹ Método completo y progresivo adoptado en el Conservatorio de París. Edición en español, clasificada en ocho cursos, según la práctica adoptada actualmente (1928) en todos los Conservatorios, y revisada, corregida, digitada y anotada en presencia de ediciones francesas y españolas comparadas por A. S. Arista.



DE LA POSTURA EN GENERAL.

El cuerpo debe estar derecho y aplomado.

Su peso debe descansar ligeramente sobre la pierna izquierda.

Es preciso tener el pie derecho un poco adelantado y vuelto hacia fuera; la cabeza derecha, los hombros caídos naturalmente hacia atrás y la tabla del pecho redondeada.

Se tendrá cuidado de colocarse frente al atril para no perder la postura a cada página de música, procurando estar lo bastante apartado de él para que el mango del violín conserve siempre su posición horizontal. (Véase la fig. 1.)

MANERA DE TENER EL VIOLIN (1)

POSICION DEL BRAZO Y DE LA MANO IZQUIERDA.

El violín se colocará horizontalmente sobre la clavícula izquierda un poco inclinado hacia la derecha, para que el arco pueda pasar sin dificultad de la prima al bordon. Véanse las figuras (1. 2. 3.)

Se le debe mantener en esta posición apoyando ligeramente la barba sobre el lado izquierdo del cordal, sin colocarla demasiado adelante ni hacer la menor presión.

El codo ha de estar enteramente debajo del Violín, cuidando de que no se apoye contra el cuerpo. (Véase la figura 1.)

El violín se cojerá por el mango con la mano izquierda, en el centro de la primera falange del dedo pulgar y la tercera del índice. De este modo se evita que el mango descansa sobre la parte que separa el pulgar del índice. (Figura 8.)

Siendo preciso que por dicho espacio se pueda pasar fácilmente la punta del arco.

Es menester tener el mango sin esfuerzo alguno evitando la dureza ó contracción de la muñeca, para poder pasar fácilmente de una posición a otra.

MODO DE TENER EL ARCO

POSICION DEL BRAZO Y DE LA MANO DERECHA.

Se debe coger el arco con todos los dedos dando a la mano una forma redondeada (Figura 3.) colocándolos de modo que apoyando el pulgar en la nuez, se halle al mismo tiempo en medio de los otros cuatro (Fig. 7.)

(1) Si el discípulo es muy joven es absolutamente necesario que el Violín y el arco sean proporcionados a su cuerpo.

6

Los dedos no deben nunca desunirse, ni al subir ni al bajar el arco.

El arco se colocará un poco inclinado hacia el diapason. (Figura 2.) Sin embargo, esta posición está subordinada a las diferentes articulaciones que tienen mas ó menos necesidad de que se empleen todas las cerdas, tales como el Staccato ó Destacado, el Martillado, el Saltado ó Saltillo, el Trémolo, etc.

El arco, tanto al subir como al bajar, debe estar en línea paralela con el puente (Figuras 1 y 3.) Para obtener tal resultado es preciso, al subir el arco, doblar poco a poco el brazo redondeando la muñeca dirigiéndola progresivamente hacia la barba, así como al bajarlo se debe estender gradualmente la muñeca hasta que vuelva a su primitiva posición.

Es indispensable hacer tomar dichas posiciones a la muñeca y ejecutar los mencionados movimientos sin rigidez, si se quiere llegar a obtener un sonido puro y potente.

El brazo debe conservar siempre gran flexibilidad, y para conseguirlo se ha de cuidar de no levantar el codo mas que la muñeca, debiendo al contrario caer sin esfuerzo alguno.

Encuanto al grado de intensidad de sonido que se quiere obtener, no habrá mas que apretar la vara del arco con el dedo pulgar y el índice acercándola al puente para producir un sonido fuerte y penetrante, y al contrario llevando el arco hacia el diapason el sonido se dulcificará y resultará suave y pastoso.

Siendo la primera condición del Violinista adquirir una postura elegante y natural, es indispensable no olvidar ninguna de las indicaciones expuestas. (Figura 1.) No obstante la molestia que al principio sentirá el discípulo, deberá conformarse rigurosamente a lo prescrito, pues la menor negligencia podría impedir en adelante el desarrollo de sus cualidades naturales, sin que después le sea posible vencer por completo los defectos que haya contraído.

No insistimos mas sobre este punto cuya importancia creemos haber demostrado bastante. Los ejemplos presentados serán suficientes para que el discípulo adquiera una postura cómoda y natural.

Figura 6. Texto sobre la técnica corporal en el tratado de Alard.
D. Alard (1928). [Imagen escaneada] p. 6

En las infografías explicativas, describe sus postulados sobre la dirección y posición del arco sobre las cuerdas, así nos pide trazar una línea recta imaginaria sobre el diapason, con un

eje perpendicular a otra línea imaginaria vertical, que nivela el hombro el brazo y la pierna derecha. Esta postura ergonómicamente es muy incómoda para un joven estudiante. Queda demostrado entonces que, para los tratadistas y máximos maestros del violín, el cuerpo es un simple depositario de las consecuencias morfológicas del instrumento, lo que condiciona a una visión corporal en el estudio del instrumento sin reflexiones, ni consciencia.

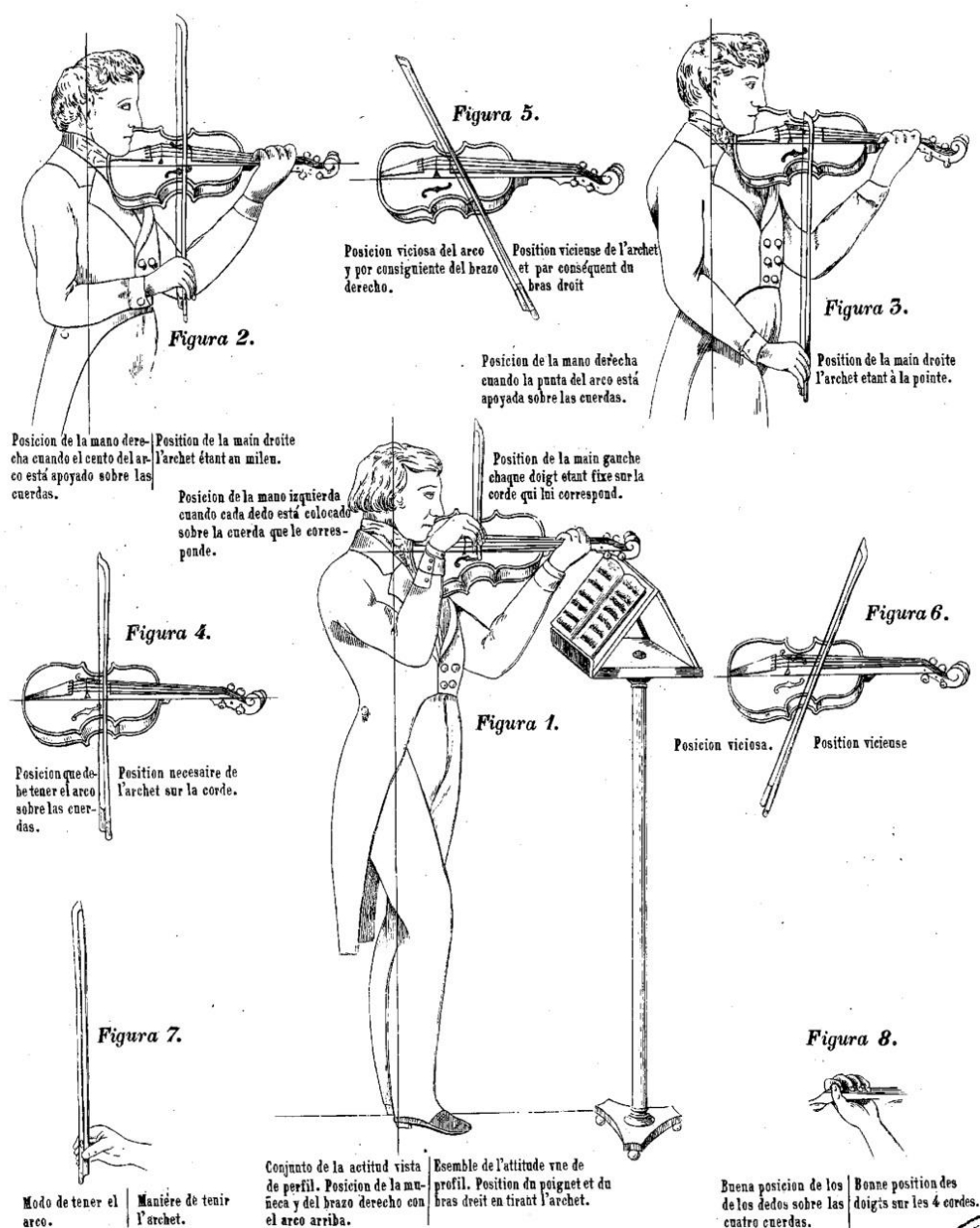


Figura 7. Descripción gráfica sobre la corporalidad en el método Alard
D. Alard.(1928).[Imagen escaneada] p.7.



1.4. El Tratado de Iván Galamian. Tendencia hacia la naturalidad en el acercamiento al violín y la viola en el siglo xx.

En el siglo xx, surgen una serie de métodos que pretenden ofrecer una alternativa al método de aprendizaje musical pasivo, trabajado hasta ese momento por las escuelas tradicionales europeas. En el aprendizaje del instrumento de cuerdas altas los elementos de desarrollo del aprendizaje significativo son más elocuentes, ya que sin una actitud favorable para aprender el instrumento, no se puede producir un estímulo adecuado y en muchos casos, se produce el efecto contrario, al cargar a un joven aprendiz de innumerables horas de estudio. De igual manera, la memoria comprensiva es fundamental en el aprendizaje y la interpretación de las obras musicales, contemplando que al ejecutar o tocar se desarrolla una intensa actividad, tanto mental como motriz, las cuales son base interpretativa en el violín.

El tratado más significativo del siglo XX, se llama “Interpretación y enseñanza del violín”, de Iván Galamian¹², maestro patriarca de una generación de grandes violinistas. Es considerado por muchos docentes, como el más completo y el último de los grandes tratados de violín, pero en cuanto a la visión corporal y mental del intérprete sigue sin profundizar los fundamentos y relaciones del instrumento con el ejecutante.

Cabe destacar que, a pesar de su enfoque hay un cambio de visión sustancial al considerar el concepto de individualización, para el cual no existen reglas estrictas, sino caminos y sendas guías para el estudiante y el docente. Así como cada estudiante tiene su personalidad, también posee características físicas y mentales propias, por lo que la manera de aprender debe estar basada en la naturalidad como única regla a no romper.

¹² Ivan Galamian, músico de renombre internacional, se graduó a los dieciséis años en la School of the Philharmonic Society de Moscú. Llegó a Estados Unidos en 1938, incorporándose al Curtis Institute of Music de Filadelfia. Durante los cuarenta años siguientes fue profesor del citado centro y en la Juilliard School de Nueva York.



Hay muchas maneras de tocar el violín. Algunas son buenas, otras correctas y otras malas. El sistema que he procurado ilustrar en las siguientes páginas es el que considero más práctico, aunque de ninguna manera pretendo que sea el único posible o correcto. (Galamian, 1984, p.11)

Si se cambia o adopta una posición corporal que afecta la manera de sujeción del instrumento, todas las demás partes deben tener un ajuste orgánico, que permita la mayor naturalidad posible. Los movimientos físicos no son en sí mismos importantes, sino el control mental que se ejerce sobre ellos. La postura corporal debe tener como base a la comodidad y en ella su fundamento. A este aspecto se lo conoce en la obra de Galamian, como “correlación”¹³ es decir en el dominio último y anticipación de la mente sobre los músculos, un proceso inverso al de la pedagogía violinística tradicional.

El tratado hace un recorrido con anotaciones a manera de consejos, sobre las diferentes técnicas y herramientas aplicables en la ejecución, acompañado con fotografías y la notación musical respectiva del ejemplo.

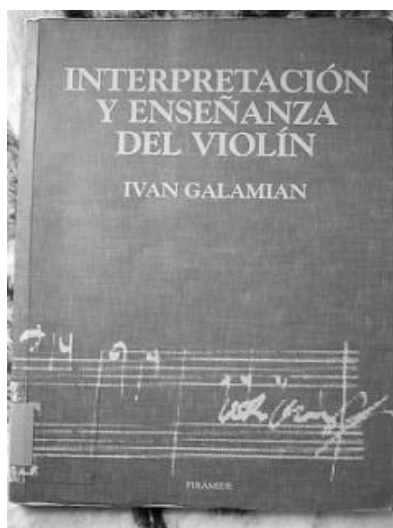


Figura 8. Frontispicio del método de Iván Galamian.

[Fotografía]. Archivo del investigador (2017)

¹³ Según las notas de edición, el término no hace referencia a dos elementos iguales, sino a uno superior que es la mente, en relación a otros subordinados que son los músculos.



1.5. Metodologías musicales para cuerdas en el siglo XX y su aplicación en el aula.

En el siglo XX, los tratados de técnica instrumental empezaron a abordar tanto aspectos técnicos y de repertorio, como los concernientes a relajación y control corporal. Podríamos decir que ello es debido a que vivimos una época que otorga un enorme protagonismo al cuerpo. A la par se han desarrollado técnicas en otras ciencias y sobre todo en las disciplinas deportivas, incorporadas como soluciones terapéuticas para las lesiones profesionales (tendinitis, escoliosis, etc.). Lo cierto es que cada vez más frecuentemente se recurre a estas técnicas, como solución a los problemas de iniciación como base de la relación instrumento-ejecutante.

Podríamos decir que la función de un método o tratado para de violín consiste básicamente en hacer un compendio de las dificultades técnicas en relación al instrumento. Realizando un somero recorrido por aquellos tratados más significativos, como el Kreutzert, Mazas, Galamian, Sitt, etc, se puede comprobar que los aspectos corporales planteados han variado considerablemente a lo largo del tiempo. No obstante, a pesar de que ninguno de ellos ha hecho un recorrido completo por todas las cuestiones inherentes al estudio de esta problemática, son un reflejo contextualizado y parcial en el estudio del violín que deja de lado al intérprete humanizado.

1.5.1. El método Suzuki.

La metodología Suzuki se fundamenta en la participación activa del niño y de su entorno familiar en el proceso de enseñanza aprendizaje. El acercamiento a la música y el instrumento siempre es directo y de carácter participativo en la práctica, en donde los elementos técnicos y musicales, se asimilan a través de melodías y piezas conocidas, en lugar de ejercicios exclusivamente técnicos.

Si bien no se trata de un método propiamente dicho, si es un camino que utiliza todo lo que este a su alcance para lograr resultados. Suzuki llama a su metodología interna Lengua Materna



o Educación del Talento, que se fundamentan en la exposición a temprana edad de las artes, dando importancia a la motivación del niño, priorizando la práctica prolongada y asignando roles a cumplir en el aula.

“Primero por el amor al niño, después por el amor de enseñar al niño. Posteriormente por el amor de enseñar música al niño. Pero siempre el niño es primero” (Suzuki, 1979).

La premisa fundamental de la filosofía Suzuki pregona que todos los niños pueden aprender, en igualdad de condiciones su idioma, entonces todos pueden aprender de todo, incluida la música. Shinichi Suzuki (2007) afirma: “Las palabras talento y habilidad se utilizan en sentido amplio y se refieren a la capacidad de la persona para pensar, actuar o sentir en cualquier situación dada” (p.7).

Sus principios se basan en:

- La habilidad se desarrolla tempranamente. Neurológicamente más aptos y receptivos, capacidad de asimilación constante
- La familia y la escuela nutren el crecimiento gradual, se aprende a su ritmo y en unidades pequeñas de desarrollo.
- La interrelación es de dos vías, los que más saben enseñan a los que empiezan.
- La repetición como estímulo, conocimiento acumulativo. La repetición consciente con enfoque.

1.5.1.1. El método de la lengua materna.

Se refiere a la capacidad natural que tiene los niños en temprana edad, para el aprendizaje práctico de la lengua materna, para llegar a la comprensión y asimilación de significados, llegando a conocer muchas palabras y formar oraciones, para finalmente concluir en la decodificación abstracta del aprendizaje de la lectoescritura. Este proceso es llevado a la música como si del idioma materno se tratase, por lo tanto, en la música el primer paso es la



experimentación, asimilación e imitación en contacto con un instrumento que será su voz (proceso eminentemente práctico), posteriormente se procede a producir sonidos por medio de la repetición, acumulando un amplio conocimiento experiencial (rítmica, sonidos, pausas), para finalmente decodificar estos sonidos a través de la lectura musical y su grafía.

Este proceso necesita de ciertas variables y condiciones que se resumen en:

- Absorber el lenguaje del medio ambiente familiar.
- Imitar a quienes hablan el idioma (asimilación social)
- Estímulos y amor de los padres.
- Repetir y afianzar las palabras más comunes.
- Absorber el lenguaje a través de los sentidos, no a través de explicaciones. (implicación netamente práctica)
- Desarrollar un vocabulario cada vez más amplio, fluidez en el idioma.
- Finalmente aprende a leer y a escribir la lengua materna. (decodificación abstracta de lo cotidiano)

Suzuki sostiene como precursores de su pensamiento a los siguientes lineamientos: la repetición atenta constante, la escucha y memorización de la música¹⁴, estímulos y motivación por los logros alcanzados, la formación a través de un repertorio a base de melodías conocidas y la presentación continúa de los resultados (recitales y conciertos), es decir, el maestro debe valerse de todos los recursos didácticos a su alcance, en concordancia con las necesidades de sus estudiantes.

Para Bloom el talento se define como “un inusual y alto nivel de una habilidad, logro o capacidad en algún campo de estudio especial o interés” (Bloom, 1985, p. 5).

¹⁴ Los libros de Suzuki, proporcionan de las piezas y acompañamiento de todo el repertorio en cds. Busca el aprendizaje auditivo a través de la memoria y repetición.

Una vez para mí el arte era algo remoto, insondable e inalcanzable. Pero yo descubrí que la esencia real del arte no era algo elevado y remoto. Estaba adentro de mi ser mismo ordinario. El modo en que uno saluda a la gente y se expresa a sí mismo es arte. Si un músico quiere ser una artista excelente, debe primero ser una excelente persona. Si él hace esto, su valor aparecerá. (Shinichi Suzuki, 1993, p. 45)¹⁵



Figura 9. El maestro Shinichi Suzuki y sus estudiantes, [Fotografía].

Recuperado de <https://www.educarehub.es/educare-suzuki/>

1.5.2. Método de Paul Rolland.

Violinista y pedagogo húngaro, que emigró a los EEUU, en donde comenzó un proyecto de investigación para acelerar el aprendizaje en el violín, basado en la actividad de los músculos sin tensión, para procurar la libertad de movimientos. Fue seguidor de la Técnica Feldenkrais, la cual conoceremos más adelante en esta investigación. Fundamentó sus estudios en la similitud de los movimientos naturales cotidianos, con los movimientos requeridos para tocar el instrumento. El equilibrio corporal hace menor el esfuerzo físico que se necesita para tocar el violín o cualquier otra actividad compleja. El entrenamiento corporal global comienza sin el violín, a través de la comprensión sensorial de los movimientos necesarios, es decir proviene de la consciencia mental de nuestro cuerpo. Después de lograr una posición natural y relajada

¹⁵ Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education, 1990. Shinichi y Waltraud Suzuki: Presenta la filosofía y los principios de los métodos de enseñanza de Suzuki, a través de los ejemplos de su propia vida y enseñanza.



Rolland, experimentaba con movimientos complejos como el sautillé, ricochet y el spiccato volante, movimientos muy avanzados y complejos técnicamente, para familiarizar a los estudiantes en su ejecución y movimiento desde la iniciación.

Rolland basaba su enseñanza o approach¹⁶ en principios de movimiento como el balance (postura, agarre del instrumento y del arco, posición y peso de los brazos), transferencia del peso del cuerpo, gestos musicales flexibles, cambios de cuerdas suaves, anticipación de movimientos y finalización de movimientos. Para probar su tesis Rolland desarrolló un proyecto de tres años de duración, para el departamento de salud pública de EEUU, que involucró a investigadores, docentes y estudiantes de violín, bajo la supervisión de profesionales de la Cinestesia¹⁷, en donde sometió a experimentación sus premisas antes anotadas y obtuvo resultados muy satisfactorios en el avance técnico y en la sensación corporal. El resultado fue su libro llamado “The teaching of action in string playing: developmental and remedial techniques; violin and viola” y además una colección de 14 dvds, con las indicaciones y ejercicios para su desarrollo. Es en esta obra que aparecen mencionados dos conceptos elementales básicos para la comprensión sensorial: el orden físico y el orden fisiológico.

En el orden fisiológico están el equilibrio, sinergia de los movimientos y los tipos de movimientos (activo, pasivo, sostenidos, balanceado, etc.). En el orden físico en cambio, corresponde a la acción física del movimiento y las leyes que lo rigen, así tenemos variaciones

¹⁶ Con el denominado Approach, Rolland quiere enfatizar en las demandas físicas de la mayoría de las técnicas de violín y como éstas se pueden enseñar ("en forma embrionaria") en los primeros dos años de educación de violín. Abogó por que los maestros aprendan y enseñen la libertad de movimiento y utilicen instrucciones claras, específicas y concisas al enseñar.

¹⁷ Cinestesia. f. Psicol. Percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22ªed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.



de velocidad, aceleración y parada de movimiento. También propiedades acústicas de la cuerda y arco, tipos y calidades de contacto, reflejos y lateralidad¹⁸.

“Procurarles desde el principio la tonificación física, estabilizar muy pronto su equilibrio, evita tener que corregir años más tarde una posición defectuosa y permite canalizar toda su energía a la música, así como adquirir una técnica instrumental eficaz” (Rolland y Mutschler, 2000, p. 19).

1.5.3. Nuevo enfoque en la enseñanza grupal. Aportes de Havas y Spiller en la iniciación de las cuerdas altas.

EL método Suzuki refería algunas nociones de trabajo grupal, que en esencia se reducen a la interpretación al “unísono” de melodía principal, por parte de todos los estudiantes de un nivel específico en el aula. Este proceso repetitivo ayuda a desarrollar y fijar la memoria musical, pero de una manera hasta cierto punto inconsciente, debido a que es la repetición la que fija la música en el cerebro.

Siguiendo esta visión pedagógica aparece un nuevo enfoque “grupal” en la enseñanza inicial del instrumento, liderado por Kato Havas, que busca dar respuestas concretas y específicas a una nueva forma de encarar la enseñanza inicial de los instrumentos de arco, proponiendo que los estudiantes asuman también la interpretación de las partes de acompañamiento, las de relleno armónicas y contra melodías, procurando que el aula replique el proceso interpretativo de una pequeña orquesta.

Bajo el mismo lineamiento el maestro croata Ljerko Spiller, gran pedagogo radicado en Argentina y fundador de las Orquestas de la Asociación Amigos de la Música y la de Jóvenes del Collegium Musicum, desarrolló el método para la enseñanza del violín en grupos,

¹⁸ La lateralidad es el predominio funcional de un lado del cuerpo humano sobre el otro, determinado por la supremacía de uno de los hemisferios cerebrales. Este concepto se refiere a la capacidad del cerebro para controlar los dos lados del cuerpo. La lateralidad en los niños se consolida a los 4 o 5 años de edad.



contribuyendo con su aporte a la formación de una generación niños músicos. Para Spiller la música no es una tarea aislada e individual, por lo tanto, no puede ser impartida individualmente, como tradicionalmente ocurre.

El trabajo grupal es la base de la música, sin él no se puede pedir a un músico que tenga la disciplina y empuje de la visión grupal que se necesita para tocar en una Orquesta o ensamble de Cámara. Hay aprendizaje cuando se planifica con técnicas grupales, tratando de unificar el lenguaje musical de los estudiantes, pero buscando que, en la generalización cada uno encuentre su propia individualidad. Como principio fundamental trata de lograr un aprendizaje interactivo y participativo consigo mismo y con los compañeros de clase, en función de la cooperación para lograr un resultado. Para esto el maestro necesita estimular la inteligencia emocional en las relaciones humanas del grupo, dejando de lado la competitividad mal orientada. Se rompe la monotonía de la clase individual y se genera dinamismo grupal a través de la motivación, asimilación y rendimiento en la consecución de metas específicas para la clase.

En cuanto a la técnica instrumental, Havas se encargó de describir cómo resolver las dificultades más frecuentes en el aprendizaje del violín, enfrentando los problemas que la “ansiedad” provoca en los instrumentistas. Tomó la interpretación sin tensión de los violinistas gitanos húngaros y le sumó el equilibrio físico fundamental para que fluyan libremente los impulsos de energía. Unifica la mente, el cuerpo y el espíritu, y coordina los equilibrios naturales del cuerpo en un todo sin esfuerzo.

Mediante los balances naturales elimina la sensación de agarre del violín y del arco, como movimiento estático, lo desarrolla en función del movimiento fluido en equilibrio, a manera de un péndulo.



Figura 10. El mstro. Ljeko Spiller. [Fotografía].
Recuperada de [https://alchetron.com/Ljeko-Spiller\(2018\)](https://alchetron.com/Ljeko-Spiller(2018))

1.6. Fundamentos del aprestamiento corporal moderno.

Los tratados de técnica instrumental, a partir de 1970, empezaron a abordar tanto aspectos técnicos de repertorio, como los concernientes a relajación y control corporal. Podríamos decir que ello es debido, a que se vivió una época que otorgaba un enorme protagonismo al cuerpo y a la par se produjo un renacimiento en la práctica y uso de técnicas y ciencias ancestrales, como el yoga, la relajación, etc. Los primeros beneficiarios fueron los deportistas de alto rendimiento debido a que estas técnicas fueron incorporadas, como soluciones terapéuticas de las lesiones por esfuerzo repetitivo constante.

La nueva visión integradora y consciente entre el cuerpo y la mente no fue tomada en cuenta históricamente como parte de la formación de los intérpretes y se ha convertido en una reciente novedad en los últimos años. Así nos lo afirma Dewey (1945) “Lo más difícil de alcanzar, es aquello que está más próximo a nosotros, lo más constante y familiar. Y ese algo más próximo, somos precisamente nosotros mismos, nuestros propios hábitos y modos de actuar...” (p.27).

La parte corporal y su relación con la mente han pasado desapercibidas o sobre entendidas, como un hábito mecánico sin un significado real en la consciencia del docente, lo cual desafortunadamente, se hereda de la misma forma al aprendiz.



No debemos pensar que en los niños carece de lógica, porque le cueste asimilar pensamientos un tanto abstractos, seguramente la poseen en mayor grado de lo que los adultos creen. Admite sin reservas que se deban respetar las evidencias: Un coche que no disponga de las cuatro ruedas, si no tiene volante no podrá guiar...De modo que el niño, estará perfectamente de acuerdo, con la búsqueda de su equilibrio corporal siempre y cuando se le proponga de una manera atrayente. Procurarles desde el principio, la tonificación física, estabilizar pronto su equilibrio, evita tener que corregir años más tarde una posición defectuosa, además permite canalizar toda su energía hacia la música, así como adquirir una técnica instrumental eficaz. (Hoppenot, 2009, p.193)

Mientras tanto otros autores como Alexander, van más allá al establecer la postura corporal y las interacciones del movimiento en la ejecución, se amplían al reducir las interferencias y éstas a su vez proporcionan recíprocamente mayor bienestar del cuerpo, otorgándonos una mayor complacencia mental. Para lo cual desarrolla el uso de lo que denomina unidad “cuerpo-mente”, para llegar a la zona de confort, de la cual dice: “Es el espacio anhelado por cualquier músico. En ella la conexión con la música es plena, la interpretación se experimenta con fluidez y el cuerpo actúa sin interferencias. Es un estado de sincronización ideal entre pensamientos, emociones y movimientos” (García, 2013, “el bienestar en la música”, parr.1).

En el campo somático, la neurología y el análisis del movimiento, como contribuciones modernas pedagógicas y conceptuales, no han llegado a los conservatorios y/o escuelas de música. Lamentablemente la mayor parte de la formación musical se realiza sin atención a los aspectos corporales inherentes a la actividad musical. Como consecuencia de esta carencia un elevado número de músicos en formación y profesionales, desarrollan dolencias crónicas, que impiden o limitan técnicamente su ejecución.

Al no considerar las estructuras corporales que condicionan la ejecución con el cuerpo, la gran mayoría de estos músicos con problemas, tienen necesidad de recurrir a la asistencia



médica, los analgésicos e incluso a la cirugía, durante largos periodos de tiempo de recuperación. La solución no radica en seguir esquemas lineales de preparación instrumental a través de los métodos convencionales, pues el error más común radica en esencia en el uso defectuoso del cuerpo en general, regido por una mente sin entrenamiento consciente.

1.7. Acercamiento a técnicas y enfoques corporales aplicados en la música.

El enfoque corporal en los músicos es muy difícil de desarrollar, debido a la naturaleza emocional de la música. Tanto los hábitos de estudio, como los hábitos preparatorios y conclusivos que son necesarios para tocar un instrumento de cuerda, no están fijados en la consciencia del instrumentista, es decir no es una necesidad valorada el calentar y estirar los músculos. Reel (2007) afirma “Casi ningún aspecto del tocar cuerdas es más ignorado como el calentamiento” (p. 16). Por consecuencia, se puede observar que, dentro de los programas de estudio en nuestro país, no se encuentra ningún curso relacionado con este tema, a excepción de la asignatura de expresión corporal, que está enfocada a reforzar el solfeo a través de la rítmica corporal. Como consecuencia de esto, las escuelas de música no han ofrecido talleres introductorios extracurriculares sobre el cuerpo, su cuidado y peor aún sobre técnicas corporales, como la de Alexander, Feldenkrais o el Yoga.

La finalidad o el objetivo último de las artes y las humanidades, no es solamente buscar la formación de buenos músicos o intérpretes en el aspecto técnico musical, sino formar a personas que cultiven y se preocupen por su cuidado personal, que puedan velar por su propio bienestar interior, lo cual se verá reflejado en la concepción artística que presente ante el público. Por estas razones, es necesaria e importante la adquisición de una rutina corporal de una cultura de movimiento y relajación, que nos recuerde la importancia del ejercicio físico, pues nuestro principal instrumento de trabajo es el propio cuerpo.



1.8. La música y el cuerpo.

1.8.1. El Estiramiento de Anderson. Visión de relajamiento y flexibilidad corporal.

Bob Anderson nos dio un importante aporte en el camino correcto de la preparación corporal, en su Best Seller “Como rejuvenecer el cuerpo estirándose”¹⁹. Los estiramientos son fáciles de aprender, incluso hay estiramientos que se hacen de manera inconscientemente, pero siempre es necesario conocer los mecanismos correctos para su aplicación.

En el campo musical, las rutinas de estiramiento y las de calentamiento no están completamente incorporadas en las rutinas de ejecución del instrumento, es decir en las prácticas, ensayos y presentaciones. Estos hábitos deberían ser sistemáticos, porque la mayoría de los instrumentistas conocen sus beneficios o experimentan mejoras a la hora de interpretar. Anderson (1980) afirma: “El estiramiento es debe ajustarse a la estructura muscular particular, a tu flexibilidad y a los niveles cambiantes de tensión. La clave es la regularidad y la relajación” (p.8).

En la forma incorrecta, los movimientos se realizan con brusquedad hacia arriba y hacia abajo, estirándose hasta provocar dolor. Estos estiramientos causan más daño que beneficio, al contrario, si se realizan los estiramientos de manera correcta y con regularidad, los movimientos del cuerpo resultan cada vez más fáciles. Se tardará un tiempo relajar músculos rígidos o grupos de músculos tensos, pero cuando se logra se empieza a sentir satisfacción, olvidándose el esfuerzo que se ha realizado. La condición previa para desarrollar y recuperar la flexibilidad es la consciencia y la constancia, bajo un esquema no violento de realizar el calentamiento y los estiramientos para recuperar y convivir con su propio cuerpo.

La manera correcta es un estiramiento relajado y sostenido con la atención concentrada en los músculos que se están estirando. La manera incorrecta (por

¹⁹ Estirándose, es un libro a manera de guía de ejercicios de estiramiento (stretching), que estudia la técnica más sencilla, directa para lograr flexibilidad y la relajación corporal.



desgracia practicada por mucha gente) es hacer movimientos de vaivén o estirarse hasta el dolor. Tales métodos pueden, de hecho, hacerte más daño que bien. (Anderson, 1980, p.12)

El **estirar** fluye, si no se fuerza el músculo y cuando es realizado conscientemente, reduce tanto la tensión como la rigidez y prepara los tejidos para un estiramiento progresivo. Estos conceptos y la forma de hacerlo correctamente, son explicados por Anderson, de forma organizada y con un lenguaje simple, en su obra referida.

Sin un ejercicio diario nuestros cuerpos se vuelven almacenes de tensiones sin liberar, sin una salida natural para esas tensiones nuestros músculos se debilitan y se vuelven rígidos. De este modo perdemos contacto con nuestra naturaleza física, con las energías de la vida. (Anderson, 1980, p.7)

Uno de los beneficios que puede traer las rutinas de estiramiento y calentamiento para diferentes autores y estudiosos del tema, es la prevención de lesiones. Sin embargo, llama la atención que la mayoría de instrumentistas no realizan estiramientos y calentamiento antes de las presentaciones y ensayos, cuando ciertamente deberían ser rutinas de suma importancia para una adecuada ejecución e interpretación. La preparación muscular, en el ámbito musical se refiere a ejercicios específicos realizados en el instrumento musical, los cuales se basan en un trabajo dosificado y progresivo. Rosset y Fábregas (2005) explican que:

Si no se realiza una progresión adecuada de la actividad, tanto por la falta de una correcta redistribución del flujo sanguíneo como por la insuficiente activación del metabolismo, los músculos deberán utilizar, preferentemente, las vías metabólicas anaeróbicas. El resultado es una baja rentabilidad energética con una mayor acumulación de residuos” (p. 38).

Además, se evidencia en todos los ámbitos educativos musicales, una confusión entre lo que es calentamiento y estiramiento, tanto para explicarlos como para ejemplificarlos. La mayoría



de estos hábitos se ejecutan por iniciativa propia, ya sea porque se ha sufrido lesiones o porque otros compañeros les han aconsejado hacerlo. Esto refleja la poca difusión que existe acerca de estos temas entre profesionales y escuelas de música, lo que a su vez puede generar desconocimiento y confusión de algunos aspectos acerca de ellos. Lo anterior lleva a la reflexión en torno a la necesidad de que la difusión de esta problemática corporal, desde el punto de vista de la pedagogía instrumental, deba ser algo mucho más sistemática en la formación global de los estudiantes. Por otra parte, cuando se habla de calentamiento en los ejecutantes de cuerda generalmente se centra la atención solamente en la mano izquierda. “El calentamiento de la mano derecha, que corresponde al arco, es olvidado, lo que no tiene sentido ya que con esta mano se realiza el 80 % del trabajo” (Clark, citado en Reel, 2007, p. 16). Por lo tanto, un adecuado calentamiento debe incluir ejercicios para ambas manos con igual empeño.

Para convenir en estos términos utilizaremos el calentamiento como la actividad previa a tocar, en donde esencialmente pondremos a mover, estirar y relajar la musculatura que se va a utilizar cuando ejecutemos el instrumento de cuerda, focalizado en la posición de las piernas y cintura, los codos, las muñecas, los brazos y antebrazos, la espalda baja, los hombros, los músculos del cuello y la espalda alta.

Rosset y Fábregas (2005) sintetizan su uso, al afirmar que los ejercicios de estiramiento “contribuyen a un mejor conocimiento del cuerpo, permitiendo obtener un mejor rendimiento y reducir la tensión muscular. Facilitan el aprendizaje de una actividad motora haciendo el trabajo más provechoso y las digitaciones más ágiles y elásticas” (p. 26).

A los estiramientos, en cambio se los usa para relajar el cuerpo cuando se termina de tocar o al hacer una pausa activa en un ensayo, es decir se debe procurar una rutina de enfriamiento



muscular funcional de las zonas más forzadas, ahora en sentido inverso desde la parte alta de la espalda a hasta llegar a los miembros inferiores.

Por lo expuesto es imperante recomendar que tanto los estudiantes como sus maestros promuevan, difundan e incentiven la práctica corporal sistemática y cotidiana de estos hábitos. Esto puede lograrse mediante talleres, conferencias, espacios dentro de las clases individuales de instrumento, así como la apertura de cursos de la carrera dedicados especialmente a este tema, que puedan tomar el carácter de política educativa, en la formación de las escuelas de música y conservatorios.

1.8.2. Principios de Madeleine Bruser: Cambio de hábitos y la práctica diaria.

Un aporte moderno e importante en la base conceptual de este tema como lo veníamos mencionando, es el cambio de hábitos. Pasar de la incomodidad al bienestar durante el estudio, durante los ensayos o incluso en las actuaciones implica el abandono de mecanismos posturales tradicionales y muchas veces erróneos, con una apertura a nuevas formas de plantear la actividad musical.

Madeleine Bruser, gran pianista y educadora de trayectoria nos hace reflexionar acerca de la interpretación aceptable para un músico. El intérprete necesita estar sano físicamente, mantener un equilibrio psicológico emocional y tener confianza en sí mismo. “Tememos que simplemente nos relajamos y dejamos de trabajar naturalmente y confortablemente, no seremos lo suficientemente buenos” (Bruser, 1999, p.18).

Algunos componentes de la meditación son aplicados por Bruser en la práctica diaria con un instrumento musical. Incentiva y mentaliza en que, dentro de cada persona yace el poder para alterar el curso de la vida mediante la canalización de las metas y deseos a través de la práctica. Por ello cultiva el movimiento libre y natural por medio del disfrute de una mente



relajada y consciente, que facilite la flexibilidad en el uso eficiente y eficaz del cuerpo equilibrado.

La práctica diaria necesita de exigencia y disciplina, pero definitivamente es perjudicial si se la toma como un periodo no inteligenciado. La repetición como medio de apropiamiento físico es una concepción dogmática que debe dejarse de lado, dado que la repetición es provechosa “solo” si es consciente. La mente debe trabajar antes que el cuerpo, por lo tanto, un cambio, descanso o variación de la repetición genera estar más alerta y asegura un mejor resultado. Las repeticiones mecánicas ocasionan que se produzcan las lesiones musculares y por lo tanto se pierda la elasticidad y resistencia natural del cuerpo.

Reel (2005) afirma, en su artículo: “Nunca se es muy joven para lastimarse.” (p. 22), de ahí que la consecuencia de una falta de atención y esfuerzos repetitivos inconscientes, condicionan al interprete a sentir dolor, molestias y consecuentemente a afectar su mente durante la ejecución del instrumento. Por lo tanto, la práctica diaria equilibrada y consciente nos libera de la ansiedad y sus implicaciones negativas en el escenario. Además, proporciona mayor eficacia y rapidez de estudio, rinde más en tiempo porque uno prepara el cuerpo y se predispone para estudiar. Una rutina de estudio y calentamiento aplicada antes y después de las prácticas, permite a los músculos reacondicionarse y prepararse tanto para la práctica de la música, como para continuar con las actividades diarias cotidianas.

1.8.3. Técnica Alexander: Principios y campos de aplicación.

Frederik Matthias Alexander (Australia), nacido en 1869, fue un actor de buena reputación, extraordinario recitador, cualidad artística que le provocaba afonía, hasta que finalmente se quedó sin voz en plena escena. A raíz de este episodio traumático, comenzó un proceso de autoexploración, descubriendo que el problema no eran sus cuerdas vocales, sino la manera en que usaba su cuerpo en escena y la repercusión de su uso corporal en la vida diaria.



La Técnica Alexander específicamente para los músicos ha tenido un desarrollo creciente en los últimos años y representa una innovación sustancial al replantear a la interpretación musical de una manera sana y positiva. La técnica no busca obtener resultados artísticos, sino enfatiza la necesidad de integrar cuerpo y mente mejorando globalmente la aproximación a las labores cotidianas y específicas de las personas, en el caso de Alexander, para su performance²⁰ como actor y recitador y en el caso de los músicos, en la ejecución instrumental con consciencia corporal. El disfrute de la música es una experiencia única: la expresión de las emociones, la producción del sonido y de las frases musicales, la comunicación y trabajo en equipo, la sensación de libertad corporal, son parte de los factores que nos llevan a una vivencia y gozo plenos.

Anne Sophie Mutter, a decir de Rafael García, autor del libro “Técnica Alexander para músicos” es el ejemplo de un intérprete ideal, que aglutina el equilibrio real entre mente, cuerpo y emociones. En este punto es de suma importancia considerar que pasamos de referirnos del equilibrio corporal inicial a una en una mente consciente, que da paso a las emociones. La aproximación de Mutter a la música se resume en una enérgica y apasionada entrega artística, que va de la mano de movimientos naturales y bien coordinados.

La música es transmitida con intensidad a través de la tensión muscular bien canalizada. El resultado de esta sinergia corporal y sonora es una experiencia gratificante visual, auditiva y sensorial, tanto para el público que la observa, como para la propia intérprete. La inteligencia emocional es una forma de interacción con el mundo que tiene muy en cuenta los sentimientos y engloba habilidades tales como el control de los impulsos, la autoconciencia, la motivación, el entusiasmo, la perseverancia. En una entrevista ofrecida para la revista Vanguardia, acerca

²⁰ Anglicismo que se ha formado a partir del verbo *perform*, que puede traducirse como “actuar o interpretar”. Muestra o representación escénica que suele basarse en la provocación.

de la interpretación con inteligencia emocional en el escenario, afirma: “No necesitamos superficies pulidas, sino emociones personales” (Mutter, 2014).²¹



Figura 11. Posición corporal-emocional de Anne Sophie Mutter, [Fotografía].
Recuperado del sitio web de la Deutsche Grammophon (2008).

1.8.3.1. Zona de confort.

La técnica Alexander nos muestra cómo se puede realizar un cuidadoso reacondicionamiento neuromuscular al más profundo nivel. La técnica Alexander tiene mucho que ver con el cambio de hábitos. Pasar de la incomodidad al bienestar durante el estudio, los ensayos o las actuaciones implica el abandono de mecanismos posturales erróneos y la apertura a nuevas formas de plantear la actividad musical.



Figura 12. Componentes del reacondicionamiento neuromuscular.
Sincronización total entre pensamiento, la emoción y el movimiento.
[Ilustración]. Elaborada por el investigador.

²¹ Entrevista recuperada de <https://www.lavanguardia.com/musica/20140917/54415107333/anne-sophie-mutter-violinista-palau-de-la-musica.html>



La técnica Alexander trabaja para lograr una interpretación con menos esfuerzo y en la prevención de lesiones por esfuerzo repetitivo constante. En los jóvenes músicos con pocas horas de estudio en sus escuelas y muchas horas de trabajo en sus casas, se pierde fácilmente el control su técnica corporal, por lo que sería muy interesante, trabajar con los padres para que vigilen y profundicen en esta técnica, colaborando para que su vida musical activa de sus hijos sea lo más larga posible y con el menor número de sobrecargas y lesiones.

"Recomiendo sin paliativos, la práctica de la técnica Alexander, a todos los músicos. Se ha demostrado que es un buen catalizador para desarrollar la coordinación cuerpo-mente, cosa esencial para la buena interpretación de cualquier instrumento" (G. Mathiews, 2010)²².



Figura 13. Esquema acerca del cambio de hábitos de la técnica Alexander [Ilustración]. Recuperado de libro electrónico Técnica Alexander para músicos. (García, 2013, “dejar atrás la incomodidad”, parr.2)

La unidad del cuerpo y la mente en los ejecutantes de violín y viola está condicionada por el mal uso de uno mismo, sin consciencia del cuerpo, además de mecanismos posturales

²² Gough Mathiews, en entrevista como Director del Royal Collage of Music, 2010.



erróneos que conllevan a la restricción de la libertad corporal y se decantan en la falta de expresión y armonía en la interpretación. Estos procesos repetidos constantemente en la etapa de estudiante se implantan y enraízan como malos hábitos, que aparecen una y otra vez asociados con la actividad musical. A través de desarrollar la observación, la consciencia y en definitiva mediante el conocimiento real de uno mismo, es posible identificar aquello que estamos haciendo indebidamente y que representa una interferencia en nuestro disfrute musical. Muchas de estas interferencias se ven reflejadas posturalmente en:

- La manera o forma en que permanecemos sentados o de pie.
- La forma como colocamos el instrumento musical.
- La naturaleza de los movimientos que necesitamos.
- La forma de experimentar las emociones al hacer música.
- Como interpretamos música respetando el movimiento natural del cuerpo.
- Las condicionantes que impiden lograr una postura sana y dinámica.
- Trabajar desde el pensamiento.
- Crear las óptimas condiciones psicológicas y corporales para el estudio.

Como podemos inferir la Técnica Alexander para el caso de los músicos, enlaza el trabajo corporal y mental, que se lleva a cabo durante el estudio. Además de ello un planteamiento musical inteligente incluye momentos de descanso, en los que se puede tomar aire, relajar tensiones y renovar las energías. Introducir pausas restauradoras en nuestra rutina de trabajo y resetear nuestra manera forzada de actuar, contribuye a un funcionamiento pleno durante el rendimiento musical, reeducando los hábitos desde la consciencia corporal.



1.8.4. Yoga Iyengar.

El yoga es un sistema milenario de cuidado integral de las personas, en donde el cuerpo, la mente y el espíritu se fortalecen, a través de la práctica de Asanas²³, de la meditación y la respiración, persiguiendo como fin la trascendencia y la unión del cuerpo y la mente. La palabra Yoga significa unión del cuerpo, la mente y el alma con Dios. El yoga Iyengar, es uno de los tipos de yoga, desarrollado por el maestro B. K. S. Iyengar, y sus hijos Geeta y Prashant Iyengar. Se hace hincapié en el hecho de que la postura correcta del cuerpo y la alineación permitirá que el cuerpo se desarrolle bien en una forma que es anatómicamente correcta, lo que garantiza que el estudiante no sufra ningún tipo de dolor o lesiones, si se lo hace correctamente.

1.8.4.1. Factores distintivos de Yoga Iyengar.

El Hatha yoga es el tipo de yoga más conocido y tradicional que utiliza la simultaneidad de la práctica del asana (posturas) y la práctica del pranayama (respiración), por lo tanto, es un medio para llegar a la meditación ideal, sobre todo para principiantes, debido a su práctica suave, pausada y flexible. El yoga Iyengar en cambio es un tipo de yoga cuya especificidad está dada por el concepto de simultaneidad en la abstracción sensorial, la capacidad de concentración y la transformación de la energía a meditación en una misma posición. Es decir no separa los elementos o “Sutras de Patanjali”²⁴ y deja que la consciencia se ubique en el nivel cual percibe. La técnica y corrección corporal, y el uso de secuencias²⁵ y de combinaciones generan resultados inmediatos en los practicantes, la versatilidad en la práctica y la toma

²³ Asana significa “lugar donde sentarse”. Según Patanjali “asana” se define como la postura confortable, mantenida por un tiempo con mínimo esfuerzo y con concentración en el infinito.

²⁴ El Yoga Sutra de Patanjali es un texto tradicional de yoga compilado hace dos milenios. Se considera la guía de yoga más importante para una vida en libertad. En los Yoga Sutras se enfoca en la mente tal como es y nos enseña cómo podemos influenciarla. El yoga en este texto se describe como una técnica para alinear nuestra mente sin distracciones con una visión muy moderna.

²⁵ Secuencia se refiere a saber, que la postura del cuerpo debe ser practicado después de lo cual, como la secuencia correcta le permitirá al estudiante para obtener los máximos beneficios para la mente y el cuerpo.



consciencia de la mente de lo que está ocurriendo. “Transforma la mente tornándola armoniosa. El Yoga ayuda a mantener sintonizados el cuerpo y mente con la esencia, con el alma, de manera que los tres pueden fundirse en uno” (Iyengar, 2003, p.22).

El famoso violinista Yehudi Menuhin, fue uno de los primeros estudiantes del maestro Iyengar, y a través de sus enseñanzas logro tratar sus dolencias de espalda, que lo alejaron de la ejecución del violín por varios años. Menuhin llevó a Iyengar a Europa y produjo una legión de seguidores sobre todo en los músicos de la época, por la novedad de la enseñanza sobre el control corporal y mental que su práctica generaba.



Figura 14. Menuhin e Iyengar en una práctica de pranayama. "B.K. S. Iyengar, mi mejor profesor de violín" [Fotografía]. Recuperado de <http://melyasana.blogspot.com/2014/12/bks-iyengar-mi-mejor-profesor-de-violin.html>

1.8.4.2. Fundamentos del Yoga Iyengar.

El método Iyengar de yoga ha sistematizado 14 tipos diferentes pranayamas (métodos de control de la respiración) y también más de 200 asanas del yoga clásico (posturas). Este método de yoga se enseñó inicialmente a través del estudio en profundidad de control de la respiración y las posturas. Hay muchas variaciones a los pranayamas y asanas que van desde muy simples hasta muy difícil. Estos han sido clasificados y estructurados de tal manera que hasta un principiante pueda navegar con seguridad a través de las posturas básicas, hasta llegar a los movimientos avanzados ganando fuerza, la flexibilidad y la sensibilidad del cuerpo, la mente y espíritu.



1.8.4.3. Importancia del Pranayama en el yoga Iyengar.

Pranayama o métodos de control de la respiración se introducen en el yoga Iyengar, una vez que el estudiante ha alcanzado la flexibilidad requerida, la alineación, la formación y la capacidad pulmonar a través de diferentes asanas o posturas. La práctica de posturas corporales permite sentar las bases para que el estudiante sea capaz de sentarse y respirar correctamente, mientras ensaya el control de la respiración.

El Pranayama en el yoga Iyengar tiende a dignificar el cuerpo físicamente, al tonificar el sistema digestivo, circulatorio, nervioso y respiratorio. También ayuda al control de la mente y los sentidos, lo que permite que el estudiante pueda estar preparado para la experiencia de la meditación. De acuerdo con el Sr. Iyengar, el Pranayama es esencial antes de pasar a la meditación ya que ayuda a aquietar la mente y le permite a uno mismo retirarse de los objetos externos y las distracciones.



Figura 15. El maestro Iyengar, ajustando a Yehudi Menuhin en Pasasana.
[Fotografía].Recuperado de <http://melyasana.blogspot.com/2014/12/bks-iyengar-mi-mejor-profesor-de-violin.html>

1.8.5. Técnica Feldenkrais.

Es un sistema de educación somática desarrollado por el científico judío de origen ucraniano Moshe Feldenkrais (1904-1984). Este método utiliza el movimiento consciente y la atención



dirigida para buscar patrones de movimientos eficientes y sanos, así como mejorar la postura y refinar habilidades motrices. Actualmente hay más de 6.000 practicantes de Feldenkrais en 25 países de cuatro continentes.

En el estudio del Método Feldenkrais, no se aprende a moverse de una forma determinada, de una forma “correcta”, sino que se **investiga** y se **descubre** cómo se compone y se organiza el movimiento en el cuerpo. Para este fin el Dr. Moshe Feldenkrais desarrolló múltiples “secuencias de movimientos”, de forma que cualquier persona pudiera descubrir, comprender y optimizar el funcionamiento de su propio cuerpo.

1.8.6. El Violín Interior: Dominique Hoppenout, aprestamiento consciente y el placer del gesto.

La enseñanza tradicional basa gran parte de su trabajo, en la adquisición de automatismos, más o menos inconscientes y en el desarrollo habilidades, a menudo puramente físicas o acrobáticas. Dominique Hoppenout, revisa y transforma el paradigma del modo en que nos relacionamos con el instrumento, busca conectar y rescatar a los violinistas de una relación frágil con su instrumento, constituida por una relación tormentosa de sufrimiento, esfuerzo frustrante y esperanzas contrariadas. Hoppenot propone un cambio de relación de 180 grados, trabajar para el mejoramiento instrumental desde nuestro interior, analizando de forma concienzuda y pormenorizada, aunada a un increíble optimismo y entusiasmo, de todos los factores en íntima relación pedagógica consciente, centrada en el estudiante, que se define por las barreras mentales, la importancia y el respeto del cuerpo, la misión de la conciencia de sí mismo, la necesidad del placer y los éxitos o los fracasos en su trayecto. Todo ello, en búsqueda de la armonía interior y de una plena realización personal, con el instrumento el violín o la viola, a través de nuestro propio cuerpo.



El libro “El violín interior” de Dominique Hoppenot, es el primer intento ordenado, de ofrecer respuestas al problema complejo de la **toma del instrumento**. Es aquí, donde se considera articuladamente una visión integral en la forma de ejecutar un instrumento, aparecen los primeros conceptos y las relaciones con el deporte de alto rendimiento y con las técnicas corporales ancestrales. Dicho tratado no aborda el violín desde una perspectiva puramente técnica o musical, sino que se centra en la **figura del violinista**. La esencia de este pensamiento consiste básicamente en que el intérprete logra un desarrollo integral, entendido como la toma de conciencia cada vez mayor de sí mismo, asumiendo un control creciente de su cuerpo y de su mente. Esto supone un abandono de los problemas técnicos y dificultades para que no se resuelvan mediante un trabajo exclusivamente mecánico, ciertamente necesario.

La lectura de esta obra debe ser obligatoria para todos los estudiantes de cuerdas altas y sus maestros, pero resulta especialmente útil para todos aquellos que ya tienen cierta experiencia y han tenido un recorrido musical a menudo insatisfecho, fruto de lo cual han perdido la ilusión en la música. Salvo de los excepcionalmente dotados por naturaleza, todo violinista ha experimentado esta sensación, ha sentido este bloqueo o impotencia ante ciertas cuestiones y obstáculos que parecen volverse infranqueables. Estas frustraciones no son fáciles de enfrentar, pero pueden terminar arraigadas en lo más profundo de nuestro espíritu, reflejándose en un rechazo hacia un instrumento cruel y exigente de constante disciplina y trabajo. “Se trata de un libro precursor cuya originalidad colmará a unos, inquietará a otros, pero cuyo contenido se convertirá mañana, en evidencia para quien busca... y se busca” (Hoppenout, 2002, p.14).

1.8.7. Visión Holística del aprendizaje del violín.

“Etimológicamente el holismo representa la práctica del todo o de la integralidad, su raíz holos, procede del griego y significa “todo”, “íntegro”, “entero”, “completo”, y el sufijo ismo se emplea para designar una doctrina o práctica” (Briceño, 2010, p.74).

La visión holística pretende ver las cosas en su totalidad, en su conjunto y en su complejidad, solo así se pueden apreciar interacciones, particularidades y procesos, que por lo regular no se perciben si se estudian por separado a sus elementos constituyentes. La actitud de separar las cosas ha sido precisamente lo que ha sucedido históricamente, en el aprendizaje de los instrumentos de cuerdas altas, considerando importante solamente el estudio repetitivo de la técnica. La visión holística del aprendizaje y ejecución de las cuerdas altas, debe considerar que el "todo" es un sistema más complejo que una simple suma de sus elementos constituyentes, en este caso el cuerpo, el instrumento y la mente, por lo tanto, el holismo defiende el sinergismo entre las partes y no la individualidad de cada una.

En resumen, la relación básica con el instrumento debe regirse por una conciencia continuada, no momentánea, de nuestro contacto con él, un pleno dominio de nuestras sensaciones para alcanzar el “placer del gesto” del que nos habla “El violín interior” de Hoppenout. Esto la convertirá en una relación integradora y multidimensional.



Figura 16. Enfoque holístico en el proceso de enseñanza aprendizaje.
[Ilustración]. Elaborada por el investigador.

1.9. Contenidos procedimentales de Antoni Zabala. Hay un aporte importante en la obra Antoni Zabala sobre los contenidos de aprendizaje, a los cuales clasifica en 3

tipos: los contenidos conceptuales, los contenidos procedimentales y los contenidos actitudinales.

Zabala (como se citó en Frega, 2007)²⁶ define a los contenidos procedimentales como: “el conjunto de acciones ordenadas y finalizadas, dirigidas a la consecución de un objetivo, que incluyen el conocimiento de: reglas, técnicas, destrezas, procedimientos, habilidades y métodos” (p. 136). Por lo tanto, responden a la interrogante ¿qué debe enseñarse?

Zabala et al. (1993), refieren que es una clasificación aparentemente sencilla, sin embargo, de una gran potencialidad pedagógica, ya que diferencia claramente los contenidos de aprendizaje según su uso. Los contenidos que hay que “saber” se denominan conceptuales, contenidos del “saber hacer” se llaman procedimentales y por último los contenidos que comportan el “ser” son los actitudinales. Para ello se debe proponer un modelo de ejes transversales, en donde se efectúe el análisis de los contenidos procedimentales, un análisis de la manera en que se aprenden, para orientarse finalmente en la forma de ¿cómo enseñarlos?

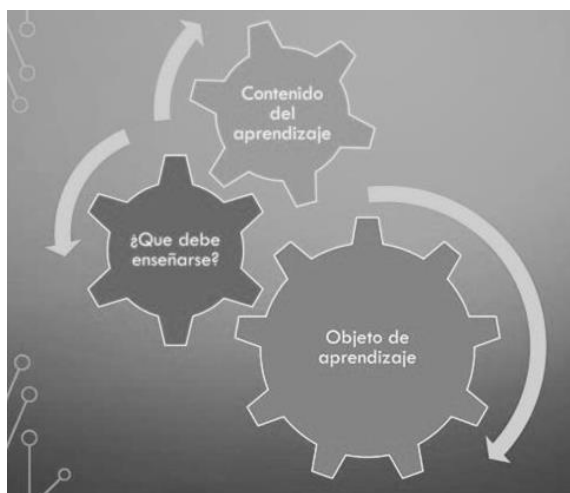


Figura 17. Interacción para la enseñanza de los contenidos procedimentales.
[Ilustración]. Elaborada por el investigador.

²⁶ Ana Lucia Frega Interdisciplinariedad: Enfoques didácticos para la educación general, IBSN 978-950-507-990-2, Buenos Aires, Bonum, 2007.

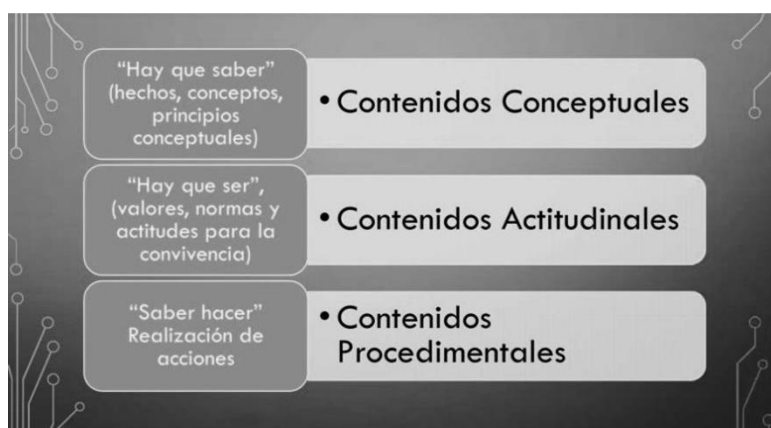


Figura 18. Saberes y contenidos de los contenidos procedimentales.
[Ilustración]. Elaborada por el investigador.

Los contenidos procedimentales de Zabala²⁷, se transforman en ejes transversales o instancias, que se desarrollan y funcionan a través de parámetros cualitativos. El orden en que se abordan y quedan dispuestos los contenidos y su relación con otros, nos permite establecer comparaciones y asociaciones de ellos. Cada eje se presenta como una línea de tiempo, que va de lo simple a lo complejo. Zabala et al. (1993), inclusive llega a plantear su aplicación en la música, dedicándole un capítulo completo de su libro llamado “Cómo trabajar los contenidos procedimentales en el aula”, específicamente a la educación artística musical.

Es necesario puntualizar, que observamos también una coincidencia y conexión, entre los contenidos procedimentales de Zabala con los siete saberes necesarios para la educación del futuro de Edgar Morín, de los cuales deviene los 4 pilares de la educación, declarados por la Unesco.

Si aplicamos estos saberes en la enseñanza de instrumentos musicales, tenemos que **saber y conocer**, corresponde a la parte conceptual teórica del instrumento, es decir a su historia, organología y técnica instrumental y su manejo; el **saber hacer**, corresponde a la habilidad de interpretar el instrumento, de acuerdo a la metodología y didáctica en el dominio del

²⁷ Antoni Zabala, es un pedagogo español que propuso la creación de un modelo didáctico, para analizar los aspectos relacionados con la graduación de las secuencias, para el aprendizaje de aquellos “saberes” que se quieren enseñar.

instrumento, a través del cuerpo; **el saber ser**, está relacionado en la construcción de la personalidad y valores que debe tener un músico, tanto como ser humano y como artista; **saber vivir juntos**, está relacionado con el saber ser y su vida social; y por ultimo **saber emprender**, permite desarrollar la creatividad que es uno de los elementos importantes en la interpretación de un instrumento.

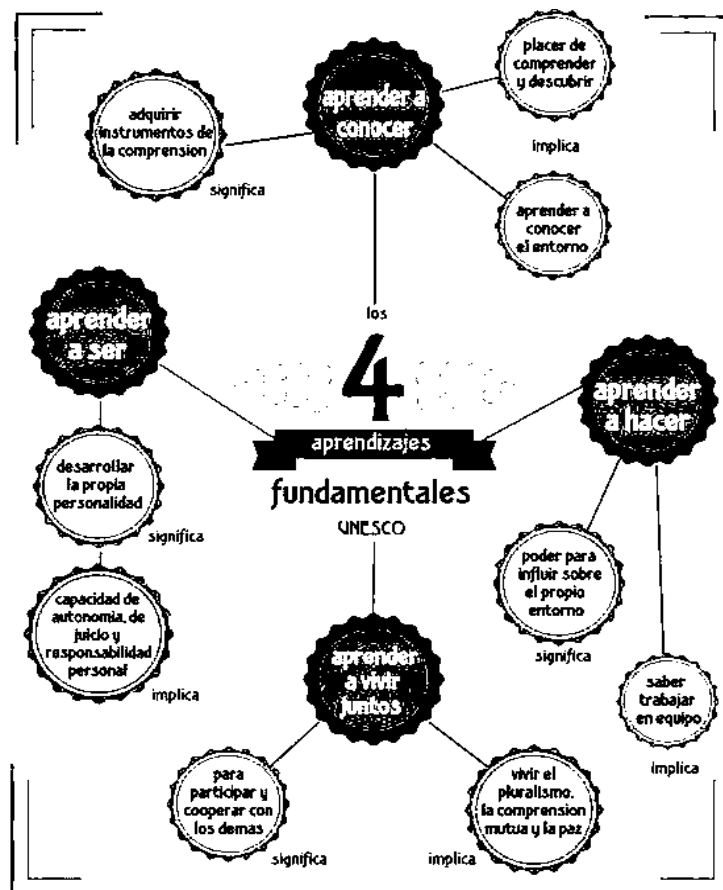


Figura 19. Los 4 pilares de la educación propuestos por la UNESCO. [Ilustración]
Recuperada de la web de Cooperación Iberoamericana ²⁸

1.10. La educación musical en el Ecuador.

1.10.1. Metodologías de enseñanza musical en el Ecuador.

En el sistema educativo del Ecuador, a la educación musical se la concibe en primera instancia, como una actividad extraescolar, es decir, las que se realizan fuera de la institución

²⁸ La Ilustración, se basa en el informe a la Unesco de la comisión internacional sobre educación para el siglo XXI, presidida por Jacques Delors. Dicho informe se denomina: "La educación encierra un tesoro".



educativa, organizadas y subvencionadas por el distrito o por organizaciones gubernamentales o no gubernamentales que tengan convenios con el Ministerio de Educación. Estas actividades extraescolares son experiencias de interacción que permiten desarrollar acciones de aprendizaje lúdico y buen uso del tiempo libre, vinculadas con la cultura, el arte, el deporte, actividades al aire libre, entre otros. También se vinculan a través de los llamados “Campos de acción” en el eje artístico-cultural, que son actividades que estimulen la creatividad y la expresión artística. Pueden ser, por ejemplo, artes plásticas, teatro, manualidades, lectura, oratoria, pintura, danza, música, elaboración de performances artísticas, Scouts entre otras.

Por el lado de las enseñanzas profesionales, están las instituciones encargadas de la enseñanza específica de la música como los conservatorios y colegios de Arte, tanto públicos como privados, regidos por la Senescyt y por el Ministerio de Educación respectivamente.

1.10.2. Formas de enseñanza instrumental para el violín y la viola en el Ecuador.

En base a la experiencia personal del autor de la presente investigación, en la faceta de educador, tanto de conservatorios estatales como en escuelas de música privadas, se observa que las personas implicadas en los procesos educativos musicales (maestros, estudiantes y padres de familia), no son suficientemente conscientes de la importancia de la corporalidad, como canal de contacto entre el artista y el público. La manera de tomar y ejecutar un violín o la viola, condiciona definitivamente la producción del sonido, por lo tanto, en esta etapa de iniciación instrumental deben corregirse la postura corporal las relaciones mentales y emocionales, las cuales deben llegar a ser como lo es el hablar o el caminar.

Contrariamente a los avances pedagógicos a nivel internacional, sobre la consciencia corporal, en los centros académicos del Ecuador existe un predominio de las concepciones dogmáticas tradicionalistas, lo que ha traído consecuencias muy negativas en el profesorado y estudiantes que acuden a los conservatorios más importantes, prueba de ello, es que en las mallas



curriculares no se contempla asignaturas de corporalidad. Tampoco se toman en cuenta los estudios concretos sobre la pedagogía instrumental, que se reflejan en una carencia notable en recursos y estrategias didácticas de los nuevos maestros.

1.11. Política educativa musical en el Ecuador.

Art. 27.- La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez; impulsará la equidad de género, la justicia, la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, la iniciativa individual y comunitaria, y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar. (Constitución del Ecuador, 2008, p. 32-33)

En el artículo 28 de la Constitución del Ecuador (2008), dice: “El aprendizaje se desarrollará de forma escolarizada y no escolarizada” (p.33). Aquí se reconoce claramente, la forma escolarizada y no escolarizada del aprendizaje. Esto es muy importante para el desarrollo, creación y funcionamiento de academias y escuelas de arte en nuestro país. Las únicas instituciones musicales que se regulan de manera escolarizada son los Conservatorios de música tanto privados, como estatales.

El artículo 347 de la Constitución del Ecuador (2008), expresa: “Será responsabilidad del Estado: Garantizar modalidades formales y no formales de educación” (p.161). Esto es muy importante para generar nuevos espacios metodologías de enseñanza, puesto que no habría cabida a otro tipo de enseñanza, si no está enmarcada en lo escolarizado.

Las personas que se interesen, en las escuelas alternativas, de acuerdo a este artículo, deberían poder acceder a este tipo de educación si hubiere la oferta, según el artículo 38 del sistema nacional de educación, hay los dos tipos de educación, escolarizada y no escolarizada con pertinencia cultural y lingüística, sobre esta última afirma:



La educación no escolarizada brinda la oportunidad de formación y desarrollo de los ciudadanos a lo largo de la vida y no está relacionada con los currículos determinados para los niveles educativos. El sistema de homologación, acreditación y evaluación de las personas que han recibido educación no escolarizada será determinado por la Autoridad Educativa Nacional en el respectivo Reglamento. (Registro oficial n° 417-LOEI, 2011, p.23)

De lo anterior se desprende que la Ley Orgánica de Educación Intercultural, acepta que pueden existir casos, en que estudiantes se encuentren en un sistema no escolarizado y que debe existir, además, un sistema de homologación, acreditación y evaluación para estos casos.

Los conservatorios de música privados y públicos, fueron sometidos a evaluación por parte del Estado, para ser considerados como Conservatorios Superiores o Colegios de Arte, por lo que deben ajustar sus mallas curriculares a lo que dispone el Reglamento General de la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), expedida en el 2012. Gracias a un acuerdo ministerial que agilizó la puesta en escena de la normativa, los establecimientos públicos y privados deberán ajustarse a un currículo de 11 años de estudio para obtener el bachillerato en música o artes, en lugar de los seis que se venían cursando hasta antes de entrar en rigor el reglamento.

Sobre los Colegios de Artes, según el artículo 2 del Acuerdo No. MINEDUC-ME-2015-00065-A, se señala que:

Para obtener el título de bachiller en artes en la especialidad en música con mención en el instrumento musical estudiado, se requiere de 11 años lectivos de formación, distribuidos de la siguiente manera: dos años para básica elemental, tres años para básica media, tres años para básica superior y tres años para bachillerato. (Ministerio de Educación, 2015)



CAPÍTULO 2

2. Metodología de la investigación y análisis situacional del Sinfín²⁹

2.1. Enfoque de la investigación.

El presente trabajo de investigación ha sido realizado bajo un enfoque mixto, cualitativo-cuantitativo, lo que le otorga una riqueza interpretativa en la profundidad de los datos, en la contextualización del entorno de la problemática y aporta un punto de vista fresco y holístico gracias a su flexibilidad. Por lo tanto, el desarrollo de la temática propuesta tiene el carácter de exploratoria, porque nos permite sumergirnos en un campo poco estudiado, desde una nueva perspectiva basada en la toma del instrumento musical a través de la “consciencia corporal y sus implicaciones”.

El enfoque cualitativo nos ayudará a ordenar y sistematizar la gran cantidad de literatura y bibliografía existente. La temática se aborda desde piezas y trozos de teorías, procedimientos, descubrimientos y técnicas de naturaleza corporal.

El enfoque cuantitativo, por otro lado, nos ayudará en el diagnóstico poblacional, a definir la muestra y posteriormente servirá para validar los resultados. Esta propuesta didáctica pretende mejorar la calidad del proceso enseñanza- aprendizaje, en el cual el estudiante debe desarrollar un pensamiento creativo, mediante la adquisición y aplicación de conocimientos en el entorno social que se desenvuelve, adquiriendo además destrezas y habilidades para la vida en general. La estrategia didáctica, tanto para el docente como el estudiante, se define y sustenta en la tarea planificada de aprender y enseñar bajo una motivación estimulante.

“La unidad didáctica es una forma de planificar el proceso de enseñanza-aprendizaje alrededor de un elemento, de contenido que se convierte en eje integrador del proceso, aportándole consistencia y significatividad. Esta forma de organizar conocimientos y

²⁹ SINFÍN, siglas que corresponden al Sistema Integrado Filarmónico Infantil, creado en el 2009 por la Universidad Técnica Particular de Loja, como una escuela de música alternativa, como parte de su programa de vinculación con la colectividad.



experiencias debe considerar la diversidad de elementos que contextualizan el proceso (nivel de desarrollo del alumno, medio sociocultural y familiar, proyecto curricular y recursos disponibles) para regular la práctica de los contenidos, seleccionar los objetivos básicos que pretende conseguir, las pautas metodológicas con las que trabajará las experiencias de enseñanza-aprendizaje, necesarios para perfeccionar dicho proceso” (Escamilla, 1993, p.39).

2.2. Modalidad de la Investigación.

El proceso de investigación desarrolla su temática, en base a un estudio exploratorio, también conocido como estudio piloto, abarcando a todos aquellos que investigan por primera vez o que han sido muy pocos investigados. El estudio exploratorio, además se emplea para identificar y delimitar una problemática, definiendo su campo de acción, para su posterior desarrollo y complementación.

2.3. Análisis bibliográfico - documental.

Este trabajo académico posee un carácter bibliográfico-documental, es decir que la información es obtenida mediante la recopilación de la documentación existente, la cual mantiene un rango de aspectos y relaciones específico para su abordaje.

La recopilación inicial de documentación permite evaluar la información, para posteriormente clasificarla, ordenarla y sistematizarla, en función de los aportes particulares que arroja la información de campo y la observación directa. Por lo tanto, para conocer la situación actualizada y pertinente del problema, el investigador debe recurrir a la búsqueda y valoración de libros, artículos científicos, libros electrónicos, videos, tesis, informes, acordes y cualquier tipo de material documental, que aporte en la comprensión de a la temática propuesta.



2.4. Técnicas y niveles de investigación.

2.4.1. Técnica de observación.

La observación es una técnica de investigación que permite la indagación de personas, fenómenos, hechos, casos, objetos, acciones, situaciones, etc., con el fin de obtener la información necesaria para una investigación. Se usa la observación de manera natural, para descubrir las conductas humanas, en función del comportamiento de los actores y el rol que ellos desempeñan. También es una observación científica, puesto que entra en contacto con el fenómeno, a través de una preparación previa. Se ha trabajado fundamentalmente de la mano de la observación de campo, que ha sido desarrollada en los lugares donde ocurren los hechos y fenómenos investigados.

Además, se ha utilizado la observación grupal y participante, puesto que el investigador, se involucra en el fenómeno a investigar y forma parte activa de este. Esta situación nos lleva a tener un contacto mucho más directo con el objeto de estudio. También, se desarrolla una observación estructurada, puesto que se han usado una serie de elementos técnicos que guían y complementan su aplicación, al utilizar herramientas como son: fichas, tablas, gráficos, cuadros, diagramas, cartillas, guías, etc.

Para realizar una observación válida, debemos focalizarla dejando atrás lo indagatorio. En la aplicación práctica de la propuesta en el aula, jerarquizamos los elementos que se corresponden con la problemática planteada, enmarcándola en la enseñanza grupal y la apropiación de nuevos contenidos disciplinares, entre los cuales tenemos: las rutinas de calentamiento y estiramiento, la relajación, la concentración, la respiración, el control gestual, la consciencia corporal, etc. Esto obliga al investigador a valorar vivencialmente el desarrollo y los resultados obtenidos, para finalmente llegar a un análisis comparativo de esta experiencia con otras experiencias pedagógicas similares, con las cuales el investigador ha tenido contacto



(triangulación de resultados). En esta investigación usaremos pruebas comprobatorias pedagógicas sobre el diseño de los ejercicios planificados y propuestos como estrategias didácticas. Así mismo la fase evaluativa se sustentará en el uso del experimento secuencial.

Para resumir finalmente, la aplicación y valoración de la propuesta didáctica se registrará bajo el siguiente esquema:

- Aplicación del diagnóstico (fase exploratoria)

A través de las técnicas: Observación y encuestas

- Aplicación de la Propuesta didáctica (fase de aplicación)

Uso de las estrategias didácticas en la clase de instrumento. Observación

- Aplicación de la evaluación comprobatoria (fase de valoración)

A través de las técnicas: Observación y cartilla de evaluación de contenidos.

2.5. Población y Muestra.

En la etapa de aprendizaje existen dos componentes invariables que determinan los contenidos de aprendizaje, que son el docente y sus estudiantes. Es importante recalcar en este caso, que la información inicial exploratoria se ha enfocado en los docentes de cuerdas altas de la ciudad de Loja, quienes son los encargados del diseño y planificación de la clase y por ende de las estrategias didácticas usadas en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

De la investigación de campo realizada obtuvimos una población universo de treinta docentes de cuerdas altas en la ciudad de Loja. Por esta razón se tomará como muestra válida a doce (12) docentes de violín y viola de diferentes instituciones musicales, que representan 40 % de la población total, agrupados de la siguiente manera:

- 2 Profesores de violín/viola del Conservatorio de música "Salvador Bustamante Celi"
- 4 Profesores de violín/viola del Sinfín
- 2 Profesores de Logumá



- 4 Profesores de la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil.

Tabla 1

Muestra poblacional de docentes de cuerdas altas en Loja

Institución Musical	Estudio	N° Est.	%
Docentes del C SBC ³⁰	Exploratorio	2	17
Docentes del Sinfín	Exploratorio	4	33
Docentes de Logumá	Exploratorio-Comprobatorio	2	17
Docentes de la OSMI ³¹	Exploratorio-Comprobatorio	4	33
Total muestra de docentes		12	100

Nota: Población universo total= 30 docentes de cuerdas altas en la ciudad de Loja

Elaborada por: el investigador

Según los datos recopilados en la investigación de campo, el universo poblacional para nuestro estudio, en cuanto a los estudiantes en etapa inicial instrumental en las cuerdas altas de la ciudad de Loja, está conformado por los estudiantes del Conservatorio de música “Salvador Bustamante Celi” (20 estudiantes), los estudiantes del SINFÍN (20 estudiantes), los estudiantes de la escuela Logumá (10 estudiantes) y los estudiantes de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal (25 estudiantes).

Tabla 2

Población universo de estudiantes iniciales de cuerdas altas en Loja

Institución Musical	N° Est.	%
Estudiantes del Conservatorio "SBC"	20	27
Estudiantes del Sinfín	20	27
Estudiantes de Logumá ³²	10	13
Estudiantes de la OSMI	25	33
Población Universo Total =	75	100

Elaborada por: el investigador

La encuesta exploratoria para estudiantes se aplicó a 25 niños de nivel inicial, cuyas edades oscilan entre los 5 a 9 años de edad, de acuerdo al siguiente esquema: Cinco (5)

³⁰ CSBC, siglas que corresponden al Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”

³¹ OSMI, siglas que corresponden a la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja

³² LOGUMÁ, es una escuela de música creada en el 2017 por las familias lojanas de músicos profesionales Guzmán y Macas.



estudiantes de nivel inicial del conservatorio, dos (2) de Logumá, cinco (5) de las OSMI y trece (13) estudiantes de la escuela Sinfín.

Tabla 3

Muestra poblacional para encuesta exploratoria y comprobatoria
para estudiantes iniciales de cuerdas altas en Loja

Institución Musical	Estudio	Nº Est.	%
Estudiantes del Conservatorio SBC	Exploratorio	5	20
Estudiantes del Sinfín	Exploratorio	13	52
Estudiantes de Logumá	Comprobatorio	2	8
Estudiantes de la OSMI	Comprobatorio	5	20
Total muestra de estudiantes		25	100

Elaborada por: el investigador

En el Sinfín se realizaron el mayor número de encuestas exploratorias y la observación sistemática de los procesos de toma inicial del instrumento, debido a la facilidad proporcionada por sus autoridades y dirección musical durante el año lectivo 2016-2017. Los estudiantes observados pertenecen a la clase de violín de los maestros Franklin Abad, Nataly Luna y Alicia Puglla y a la clase de viola del maestro Richard Alao. La escuela de música Logumá y en la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal nacen bajo los mismos lineamientos organizativos y metodológicos del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, por lo tanto, comparten gran similitud en su metodología y procesos de enseñanza.

2.6. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.

Se utilizará la metodología convergente como base del formato de diseño de las herramientas de recolección de datos, con un enfoque cualitativo-cuantitativo. Las técnicas a utilizar son: La entrevista y la encuesta.

2.6.1. Diseño de la entrevista a expertos para análisis situacional.

Antes de realizar el análisis y delimitación de la temática es muy importante recabar los criterios de especialistas y expertos en los ámbitos abordados y referidos durante la



investigación. Las luces que arroje esta herramienta sobre la investigación, nos permitirá ubicar y contextualizar la problemática y sus implicaciones de enseñanza.

La entrevista³³ internamente está estructurada en tres momentos o fases, que son:

- 1.-Conocimiento y abordaje de la conciencia corporal en el aprendizaje del violín/viola.
- 2.-Consideraciones curriculares para la toma inicial del instrumento.
- 3.- Preguntas abiertas para discusión de la problemática, enfatizando en el conocimiento específico de técnicas y métodos para la toma inicial del instrumento.

Entre los expertos a entrevistarse, tenemos:

- Mstra. Minako Ito (Concertista japonesa de violín): Aporte en la Técnica Feldenkrais. Elaboró su tesis de maestría, sobre las técnicas de relajación en la enseñanza del violín.
- Mstro. Maxwell Pardo (Concertista venezolano y Director de Orquesta): Escuelas violinísticas y la evolución académica del instrumento
- Mstro. Galo Segarra: Yoga Iyengar y técnicas de relajación.
- Tnlgo. Vinicio Ichao: Fisiatra. El calentamiento y el estirarse en la ejecución musical.

2.6.2. Diseño de las encuestas exploratorias para el análisis situacional.

2.6.2.1. Encuesta exploratoria estructurada para docentes de violín y viola.³⁴

La encuesta está diseñada bajo una estructura interna que nos permite conocer la información y destrezas de los docentes, en técnicas corporales y de aprestamiento con el instrumento, así como la inserción y aplicación de estas en el plan de clase o plan curricular, de acuerdo a la institución musical que pertenecen. También se incluyó algunas interrogantes acerca de las causas y consecuencias de las lesiones profesionales.

³³ Ver la estructura y diseño de la entrevista para expertos en la sección de anexos, pagina n° 156.

³⁴ Ver el diseño de la encuesta exploratoria estructurada para docentes de violín/viola en la sección de anexos, pagina n° 158.



Muestra: Se tomará una muestra de 12 docentes de violín y viola pertenecientes a diferentes instituciones musicales de la ciudad de Loja, de un total de 30 docentes en la Ciudad de Loja, lo que corresponde a un 40% del poblacional total.

Tabla 4

Estructura temática macro de la encuesta exploratoria para docentes

Sección de la encuesta	Preguntas n°
Experiencia	1
Técnicas de consciencia corporal	2-3-5-6-7-8-9-12
Lesiones y postura corporal	10-11
Programación y Plan curricular	13-14-15-16-17-18

Elaborada por: el investigador

2.6.2.2. Encuesta estructurada exploratoria para estudiantes de nivel inicial.

En la encuesta estructurada exploratoria consideramos a los estudiantes de nivel inicial de todas las instituciones musicales de la Ciudad de Loja, cuya edad oscila entre 4 y 10 años y que no tengan más de 2 años de estudio con el violín y la viola. Esta herramienta también nos servirá para obtener los datos necesarios para la presente investigación, como son el conocimiento del proceso de aprestamiento corporal, el nivel de consciencia corporal, en lo que se refiere a la relación, equilibrio, respiración, control gestual y mental en la toma del instrumento, lo cual les es impartido en sus clases regulares.

Muestra: 25 estudiantes de violín y viola de diferentes instituciones musicales de la ciudad de Loja, lo que corresponde a un 33 % del poblacional total.

Tabla 5

Estructura temática macro de la encuesta exploratoria para estudiantes

Sección de la encuesta	Preguntas n°
Toma de instrumento	1-2
Calentamiento	3
Lesiones y comodidad	5-6-7-8
Relajación y bienestar corporal	9-10-11
Métodos de consciencia corporal	12

Elaborada por: el investigador



2.7. Análisis de resultados de las encuestas.

2.7.1. Análisis de resultados de la encuesta exploratoria para docentes.

1.- ¿Cuántos años ha laborado como docente en el instrumento de su especialidad?

Tabla 6

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°1

Experiencia en años	N° Est.	%
1-5 años	3	25
6-10 años	7	58
Más de 10 años	2	17
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

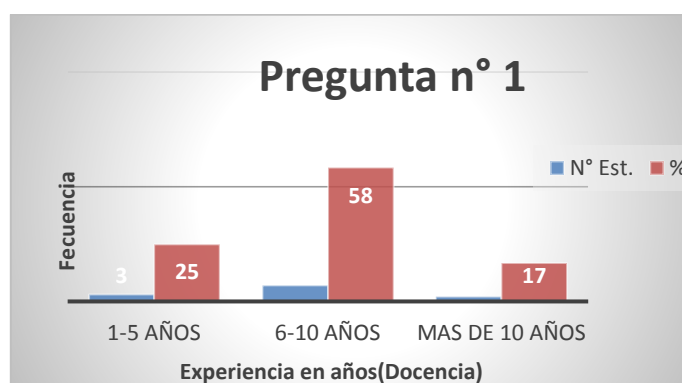


Figura 20. Gráfico de barras: pregunta n°1. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Si consideramos que 6 años es el tiempo necesario para graduar y formar a una generación estudiantil en los niveles de enseñanzas iniciales y medias, se puede observar y concluir según los datos obtenidos, que 3 de cada 4 docentes ha graduado a por lo menos una generación de estudiantes. Por otro lado, 1 de cada 4 docentes tiene a su cargo, solamente estudiantes de “nivel inicial” del instrumento.

2.- De las siguientes metodologías musicales, indique ¿cuáles conoce y aplica en su clase?

Tabla 7

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n° 2

Metodologías musicales	N° Est.	%
Suzuki	4	33
Orff	5	42
Kodaly	1	8
Flesch	0	0
Galamian	2	17
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

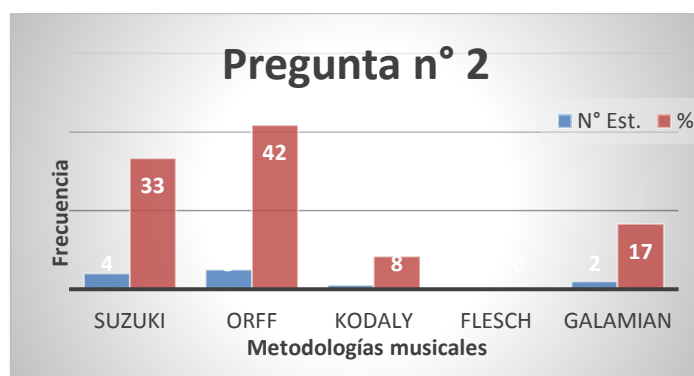


Figura 21. Gráfico de barras: pregunta n°2. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Se observa que existe un predominio de conocimiento y aceptación la metodología Orff, utilizado generalmente en la iniciación corporal rítmica. Le siguen de cerca los lineamientos de Shinichi Suzuki, sobre todo en el uso generalizado de su método graduado de estudio instrumental. Se reconoce por otro lado el desconocimiento general de la metodología Kodaly y de los tratados específicos para cuerdas altas de Flesch y Galamian.

3.- ¿Conoce usted alguno de los siguientes métodos sobre consciencia corporal?

Tabla 8

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n° 3

Método corporal	N° Est.	%
Feldenkrais	1	8
Alexander	2	17
Bruser	0	0
Estiramientos de Anderson	3	25
Ninguno	6	50
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

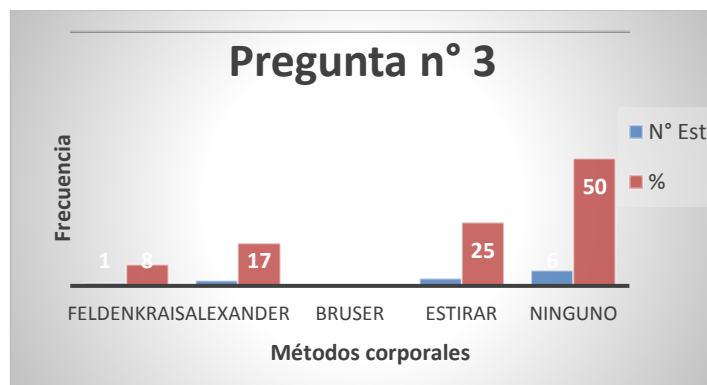


Figura 22. Gráfico de barras: pregunta n°3. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador



Análisis: El 50% de los docentes encuestados no poseen conocimientos acerca de las técnicas o métodos corporales. Antes de realizar la encuesta se les explico a los docentes, que el método de estiramiento y calentamiento (llamado en la encuesta como estiramientos de Anderson), se refiere al proceso de aprestamiento corporal antes y después de una sesión de estudio con el instrumento. El 25% de los docentes practican y enseñan esta técnica, a los que le sigue el conocimiento básico de la técnica Alexander, con un 17%.

4. La Institución Educativa (en caso de trabajar para alguna) ¿ha colaborado con su capacitación el alguno de estos métodos?

Tabla 9

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n° 4

Capacitación	N° Est.	%
Siempre	0	0
Casi siempre	1	8
Pocas veces	3	25
Nunca	8	67
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

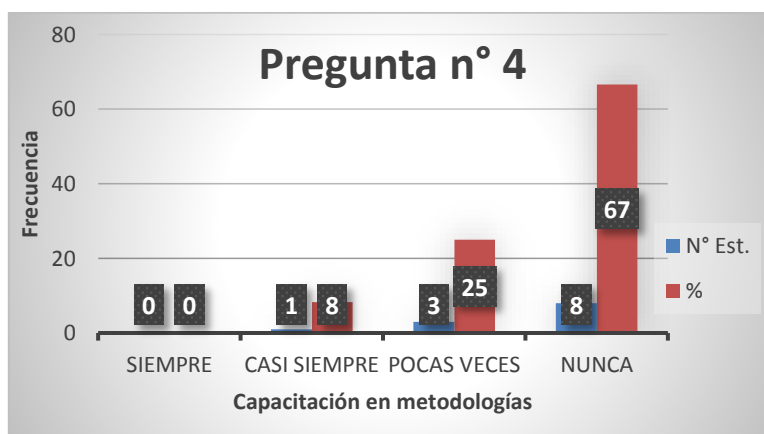


Figura 23. Gráfico de barras: pregunta n°4. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Todos los docentes pertenecen a alguna institución de enseñanza musical. Se comprueba según los datos, que hay una tendencia de las instituciones musicales de la ciudad de Loja, para no promover la capacitación de sus docentes en metodologías, métodos y técnicas instrumentales.



5. Considera importante la visión integradora del uso y consciencia corporal en el estudio del violín y la viola

Tabla 10

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n° 5

Importancia de la consciencia corporal	N° Est.	%
Siempre	5	42
Casi siempre	5	42
Pocas veces	2	17
Nunca	0	0
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

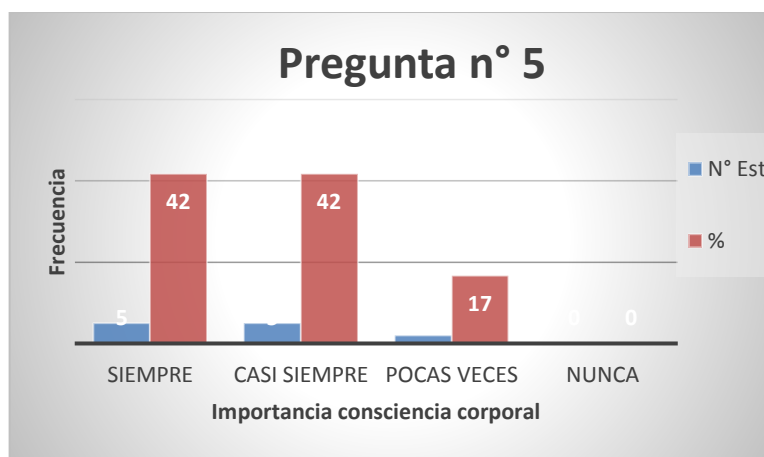


Figura 24. Gráfico de barras: pregunta n°5. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Se puede asegurar que más del 80 % de los docentes están conscientes de la necesidad e importancia del uso de la consciencia corporal para afrontar las largas horas de estudio con el instrumento. Por lo tanto, es necesaria la inserción curricular de la consciencia corporal en la enseñanza de un instrumento musical en las escuelas y conservatorios del país.

Nota: La pregunta n°6 fue desestimada del análisis exploratorio inicial, porque los docentes no tenían conocimiento de los conceptos tratados en ella.



7. ¿En su experiencia como docente ha tenido algún estudiante que no pudo sujetar el violín correctamente?

Tabla 11
Pregunta n° 7

¿Algún estudiante no pudo sostener el violín?	N° Est.	%
Si	10	83
No	2	17
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

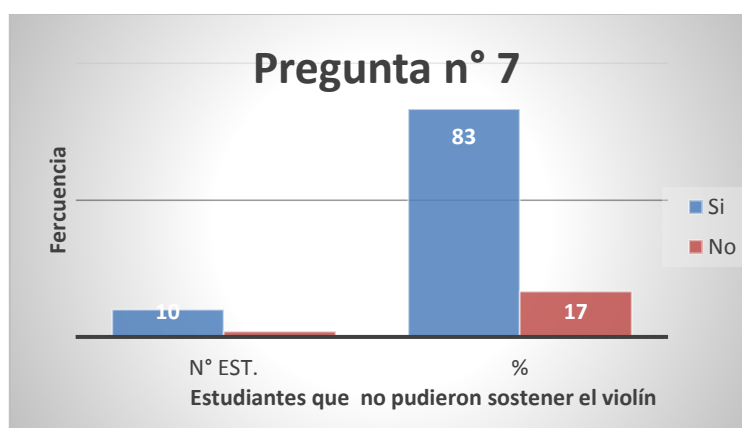


Figura 25. Gráfico de barras: pregunta n°7. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: En esta interrogante se observa que el 10 % de estudiantes no pudieron afrontar satisfactoriamente la sujeción del violín. Seguramente esta es una de las razones, que incide directamente en el alto porcentaje de deserciones de los estudiantes iniciales de violín y viola.

9.- Considera que la técnica de preparación corporal y relajamiento son un paso previo a la ejecución del instrumento.

Tabla 12
Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n° 9

¿Realiza preparación corporal previa?	N° Est.	%
Si	8	67
No	4	33
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

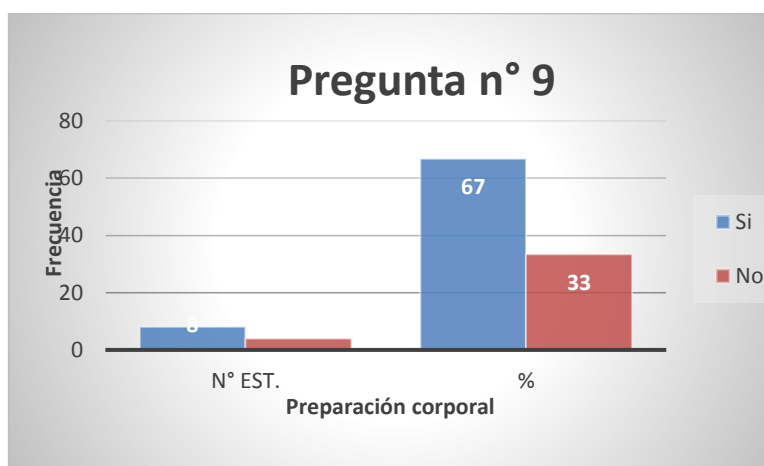


Figura 26. Gráfico de barras: pregunta n°9. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Los resultados obtenidos nos muestran la importancia que los docentes le dan a la aplicación práctica de la consciencia corporal, el relajamiento y calentamiento, como pasos previos necesarios para poder afrontar la sujeción del instrumento.

10.- ¿Cómo instrumentista ha sufrido de alguna lesión profesional?

Tabla 13

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n° 10

A sufrido alguna lesión	N° Est.	%
Si	8	67
No	4	33
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

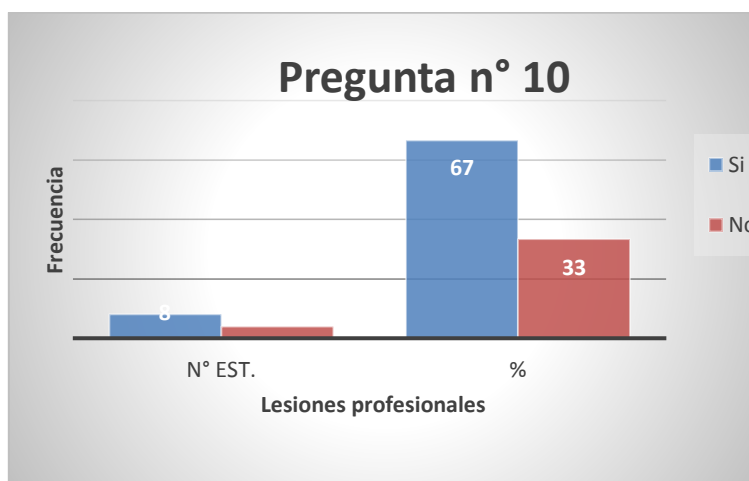


Figura 27. Gráfico de barras: pregunta n°10. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador



Análisis: El resultado observado es muy importante en nuestra investigación, puesto que nos muestra claramente una tendencia preocupante. A pesar de que los docentes saben o intuyen que la preparación corporal es necesaria para tocar un instrumento, no enseñan correctamente los hábitos del calentamiento, debido a la escasa experiencia en este ámbito, lo que origina con mucha frecuencia el apareamiento de las lesiones profesionales. Se puede concluir que la consciencia corporal en etapas iniciales del estudio es poco aplicada, lo que incide en el aumento del índice de lesiones por esfuerzo repetitivo en la etapa profesional.

12.- ¿Tiene conocimiento sobre la siguiente literatura?

Tabla 14

Encuesta exploratoria docentes: Pregunta n°12

Conoce la obra “El Violín interior” o el “Yoga Iyengar”	N° Est.	%
Si	2	17
No	10	83
Total	12	100

Elaborada por: el investigador

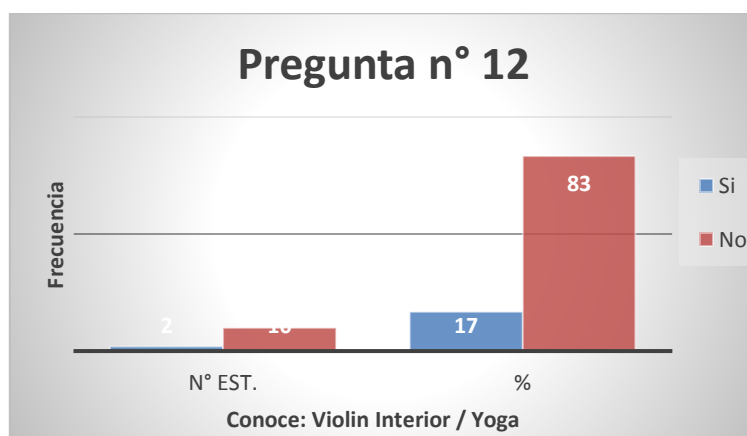


Figura 28. Gráfico de barras: pregunta n°12. Encuesta exploratoria para docentes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Se sugiere que, dentro de la actividad pedagógica en las cuerdas altas, tanto la obra “El violín interior” de Dominique Hoppenout, como el Yoga Iyengar, deben ser imprescindibles en la biblioteca de todos los docentes. Advertimos según los datos obtenidos que el 83% de los docentes no las conoce.



2.7.2. Análisis de resultados de la encuesta exploratoria para estudiantes.

1.- ¿Cuánto tiempo te ha tomado sostener correctamente el instrumento?

Tabla 15

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°1

¿Tiempo de estudio?	N° Est.	%
1 mes	5	20
2-6 meses	8	32
6 meses a 1 año	12	48
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

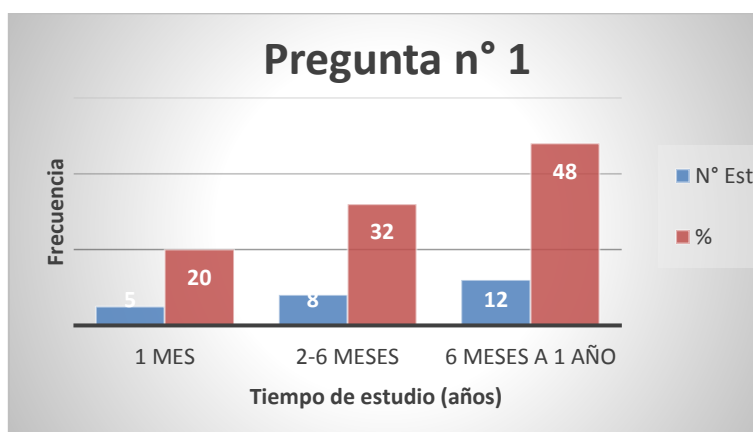


Figura 29. Gráfico de barras: pregunta n°1. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: El 48% de los encuestados han contestado que les toma de 6 meses a 1 año el adquirir una posición aceptable para ejecutar el violín y la viola. Esta pregunta toma un concepto transversal que aparece a lo largo de la vida musical de los instrumentistas de cuerdas, sin embargo, se debe considerar, que el periodo crítico de sujeción del instrumento se sitúa precisamente en los primeros meses de los estudios con el instrumento.

2.- ¿Te sientes a gusto con la forma de sostener tu instrumento?

Tabla 16

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°2

¿Bienestar al sostener el instrumento?	N° Est.	%
Siempre	3	12
Casi siempre	6	24
Pocas veces	9	36
Nunca	7	28
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

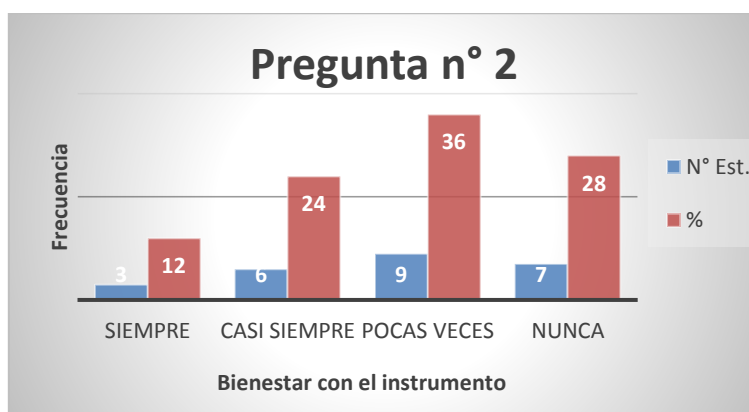


Figura 30 Gráfico de barras: pregunta n°2. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Se puede observar de acuerdo a los datos obtenidos, que más de la mitad de los estudiantes de cuerdas altas encuestados, sienten incomodidad al ejecutar su instrumento. Por lo tanto, se puede concluir que esta es una de las causas para el elevado número de deserciones que se registran en los dos primeros años de estudio.

3.- ¿Realizas calentamiento antes de empezar la clase y los ensayos en casa?

Tabla 17

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°3

¿Haces rutina de calentamiento?	N° Est.	%
Siempre	3	24
Casi siempre	4	24
Pocas veces	11	32
Nunca	7	20
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

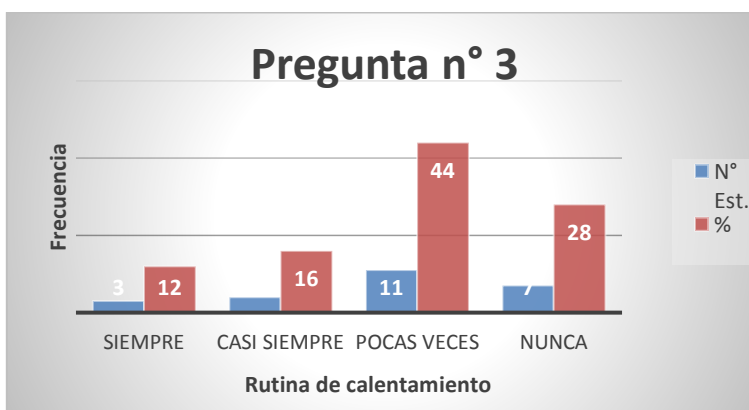


Figura 31. Gráfico de barras: pregunta n°3. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador



Análisis: Al observar los resultados obtenidos se constata que no se instruye correctamente a los jóvenes instrumentistas, en cuanto a la rutina de calentamiento y que inclusive no forme parte de la estructura de la clase. También podemos inferir, que si no se ha tomado en cuenta el calentamiento previo es probable que no se haya implementado una rutina de estiramiento al finalizar la clase. La falta de un calentamiento y estiramiento deviene necesariamente en el apareamiento de lesiones.

4.- ¿Te resulta más fácil sostener el violín o el arco?

Tabla 18

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°4

Más fácil de sostener	N° Est.	%
El arco	10	40
El violín	15	60
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

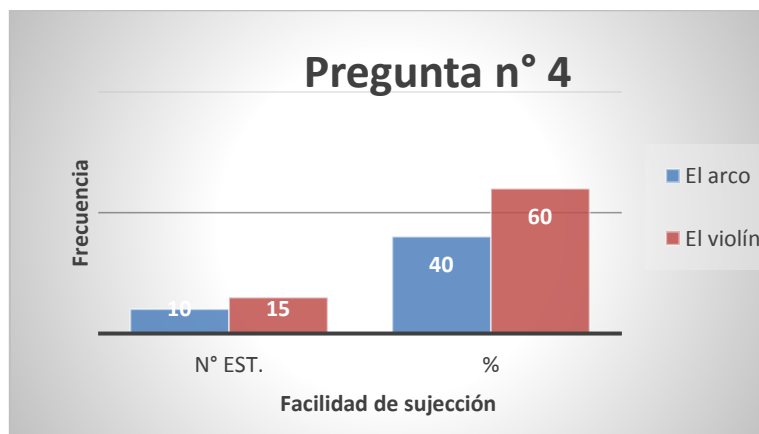


Figura 32. Gráfico de barras: pregunta n°4. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Es muy interesante para nuestra investigación reconocer que para los estudiantes les resulta más compleja la sujeción del arco que la del violín, sobre todo en lo que se refiere al proceso de agarre y flexibilidad de la mano derecha. Esto puede ser debido la complejidad de órdenes, acciones y reglas, que se utilizan la metodología tradicionalista para resolver este aprendizaje y cuyo uso se encuentra generalizado por parte de los docentes encuestados.



5.- ¿Sientes algún dolor o molestia al sujetar el arco o el violín?

Tabla 19

Pregunta n°5

Dolor y molestias al tocar	N° Est.	%
El arco	17	68
El violín	8	32
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

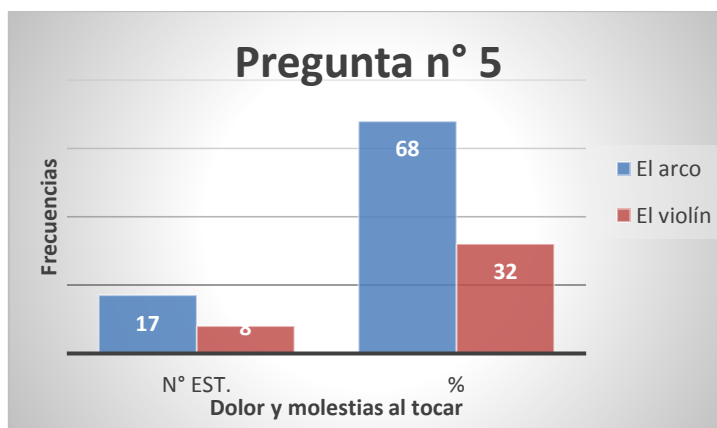


Figura 33. Gráfico de barras: pregunta n°5. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Tanto el arco como el violín son elementos ajenos a nuestro cuerpo, por lo tanto, su sujeción inicial debe necesariamente ocasionar molestias o incomodidad. Es muy importante conocer con certeza que la toma del arco ocasiona más dolor y molestias en la etapa inicial de aprendizaje. Esta tendencia se alinea con los resultados de la pregunta n°4.

6.- Si sientes dolor o molestias, ¿en qué parte del cuerpo se ubica?

Tabla 20

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°6

Ubicación específica del dolor	N° Est.	%
Cuello	10	40
Hombro	6	24
Clavícula	1	4
Antebrazo	2	8
Mentón	2	8
Espalda	2	8
Dedos	1	4
Muñecas	0	0
Cintura	1	4
Total	25	100

Elaborada por: el investigador



Figura 34. Gráfico de barras: pregunta n°6. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Generalmente los dolores producidos por la sujeción del violín en etapas iniciales, se ubican en la parte superior del cuerpo, principalmente en el cuello y en el hombro derecho. Precisamente se trata de los músculos que conforman la pinza natural de sujeción del cuerpo del violín, originada por no usar hombrera o resonador. Si el estudiante posee un cuello largo, afianza la sujeción elevando el hombro y apretando más el mentón, originando cansancio de los músculos del cuello y del hombro.

7.- Desde que inicias la ejecución ¿cuánto tiempo pasa, antes de sentir molestias?

Tabla 21

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°7

¿Tiempo antes de sentir molestias?	N° Est.	%
5 min	5	20
10 min	9	36
20 min	5	20
30 min o más	6	24
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

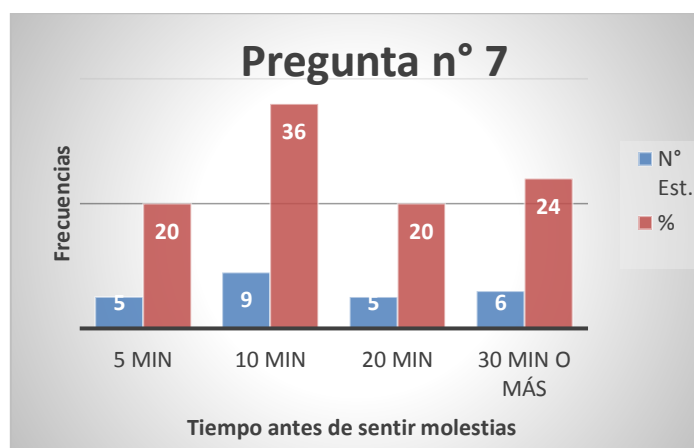


Figura 35. Gráfico de barras: pregunta n°7. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: La mayor parte de los estudiantes encuestados, afirman que después de 10 minutos de iniciado los trabajos empiezan a sentir dolor y molestias. La importancia de este dato nos sugiere, que por cada 10 a 15 minutos debe haber una pausa activa de relajación y estiramiento para evitar estas molestias.

8.- ¿Te resulta cómoda la posición de los dedos y del brazo derecho sobre el arco?

Tabla 22

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°8

¿Sientes comodidad en el brazo derecho?	N° Est.	%
Siempre	4	16
Casi siempre	4	16
Pocas veces	11	44
Nunca	6	24
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

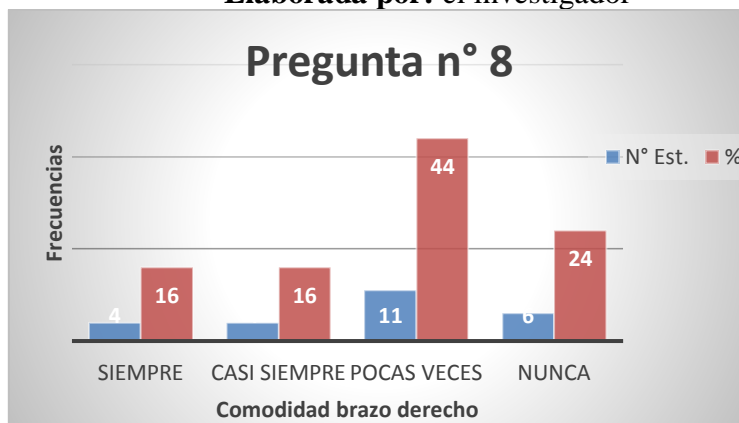


Figura 36. Gráfico de barras: pregunta n°8. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador



Análisis: Nuevamente encontramos una tendencia de incomodidad con el brazo derecho. Por experiencia personal se puede asumir que los docentes ejercen poco control sobre el brazo derecho, después de que empieza a realizar los movimientos sobre la cuerda. Precisamente este brazo, es el que tiene un movimiento más pronunciado, por lo que tiende a generar más inestabilidad en la sujeción correcta del arco. Por otro lado, el trabajo muscular en el brazo izquierdo, es mucho más corto y complejo, si se le suman aspectos dinámicos como la velocidad, la presión, la dirección y el punto de contacto.

9.- ¿Te sientes relajado al tocar tu instrumento?

Tabla 23

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°9

¿Te sientes relajado?	N° Est.	%
Siempre	4	16
Casi siempre	6	24
Pocas veces	9	36
Nunca	6	24
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

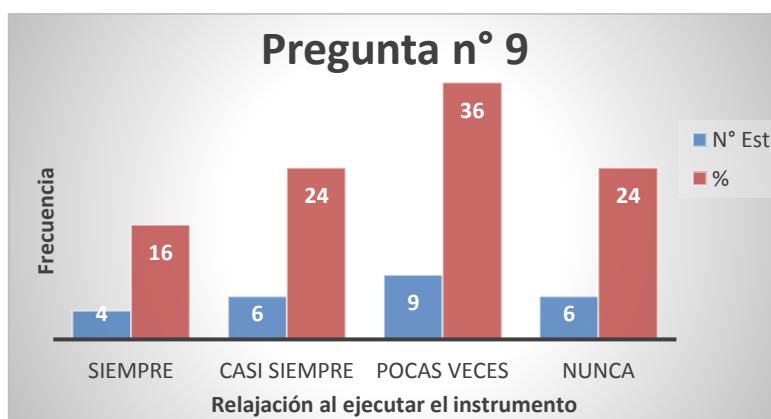


Figura 37. Gráfico de barras: pregunta n°9. Encuesta exploratoria para estudiantes
Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Según los resultados de esta pregunta, no hay un conocimiento real de la relajación en cuanto a su aplicación y fijación práctica. El concepto de relajamiento corporal no es diferenciado por los propios docentes, al carecer experiencias vivenciales y de estrategias



didácticas para enseñarlo, por lo tanto, solo tiene una idea superficial de su verdadero significado y de su alto valor en la práctica diaria.

10.- ¿Sientes una sensación de bienestar corporal durante la ejecución instrumental?

Tabla 24

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n° 10

¿Sientes bienestar corporal al tocar?	N° Est.	%
Siempre	4	16
Casi siempre	6	24
Pocas veces	10	40
Nunca	5	20
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

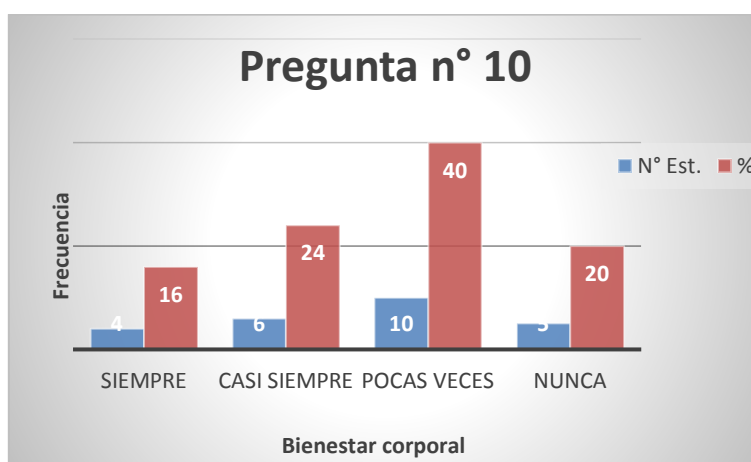


Figura 38. Gráfico de barras: pregunta n°10. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Hay una marcada tendencia hacia la poca satisfacción o bienestar corporal al empezar el estudio de las cuerdas altas, por lo que es importante buscar mecanismos y técnicas que nos ayuden a mejorar esta situación. A través de una propuesta adecuada se debe motivar y estimular el aprendizaje lúdico, tratando de evitar estas molestias corporales o por lo menos disminuirlas al máximo.



11.- ¿Crees que es necesario ahondar en el estudio y manejo corporal para tocar tu instrumento?

Tabla 25

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°11

¿Necesidad de estudiar el manejo corporal?	N° Est.	%
Siempre	12	48
Casi siempre	6	24
Pocas veces	5	20
Nunca	2	8
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

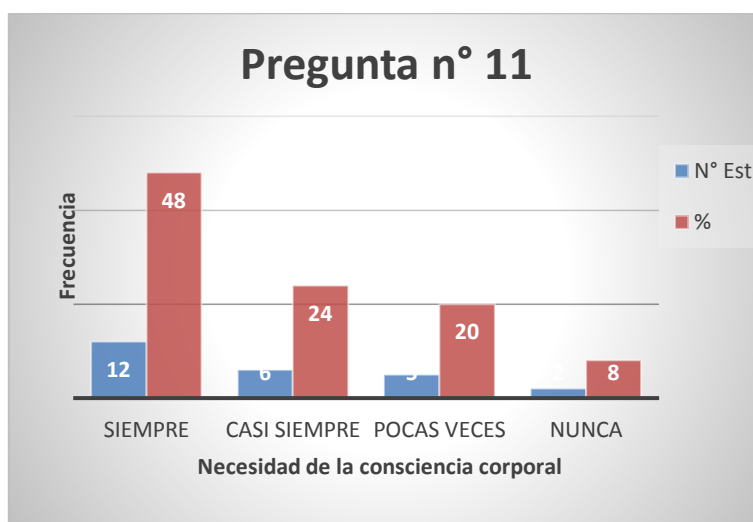


Figura 39. Gráfico de barras: pregunta n°11. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Según los datos obtenidos, podemos observar que los estudiantes reconocen la necesidad de profundizar en el apretamiento corporal. Entonces es tarea de vital importancia de los educadores, dotar a sus estudiantes de las herramientas necesarias para que puedan desarrollar una adecuada consciencia corporal, lo cual sin duda contribuirá a formar mejores personas e instrumentistas bajo un concepto holístico en donde interviene la mente, el cuerpo y el instrumento.



12.- ¿Conoces o te han enseñado alguno de los siguientes métodos sobre consciencia corporal?

Tabla 26

Encuesta exploratoria estudiantes: Pregunta n°12

¿Cuál método corporal conoces?	N° Est.	%
Feldenkrais	0	0
Alexander	1	4
Bruser	0	0
Estirar	4	16
Yoga	4	16
Ninguno	16	64
Total	25	100

Elaborada por: el investigador

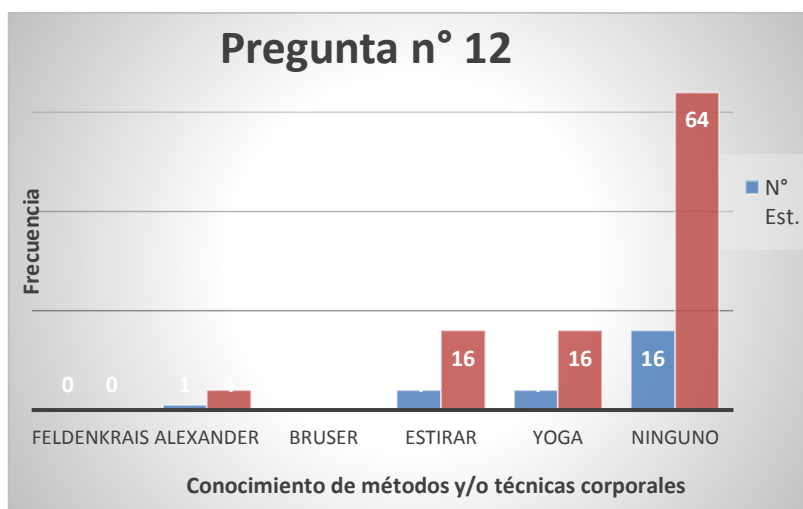


Figura 40. Gráfico de barras: pregunta n°12. Encuesta exploratoria para estudiantes. Fuente: Elaborada por el investigador

Análisis: Existe una falta de conocimiento general sobre los métodos y técnicas corporales aplicables al estudio de las cuerdas altas, situación que advierte la necesidad de profundizar en este campo y aplicarlo en enseñanza inicial del instrumento. Esta aseveración fundamenta la presente investigación y nos permite buscar nuevos aportes y visiones respecto de la enseñanza musical a través de una propuesta didáctica moderna.



2.8. Diagnóstico y análisis situacional de la escuela Sinfín.

La importancia del análisis situacional de la escuela de música SINFÍN³⁵ en la presente investigación radica en reconocer las particularidades y enfoques de los procesos de enseñanza-aprendizaje aplicados en dicha escuela, los cuales deben estar en concordancia con los objetivos institucionales y la metodología aplicada. Es importante señalar que se ha escogido esta institución de enseñanza musical para aplicar la fase exploratoria y de observación inicial, debido a que nuestra propuesta didáctica necesita de un espacio educativo en donde se pueda proponer un modelo alternativo, alejado del modelo pedagógico tradicionalista. A raíz de los resultados obtenidos, se ha desarrollado una propuesta didáctica para que sea aplicable a los estudiantes de nivel inicial de violín y viola.

2.8.1. Antecedentes del Sinfín.

El Sinfín es una institución educativa de enseñanza musical no escolarizada, domiciliada en la ciudad de Loja, creada en septiembre de 2009, mentalizada y fundada por los maestros Winfried Miterer y José Macas Cabrera, en calidad de directores de los Grupos de Arte de la UTPL. El Sinfín se gestiona bajo el amparo de la Dirección de Relaciones Interinstitucionales de la UTPL, desde el año 2009 hasta el 2012 y a partir del 2013 se pasa la tutela y coordinación administrativa, a la Fundación FEDES (Fundación para el Desarrollo Empresarial y Social).

A inicios del 2015, asume la Dirección Artística del proyecto el mstro. Maxwell Pardo, destacado violinista, director y pedagogo venezolano, que fue formado en el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, quien conjuntamente con su esposa la mstra. Minako Ito, violinista japonesa son los encargados de capacitación docente y de construir una nueva estructura curricular.

³⁵ SINFÍN, las siglas corresponden a “Sistema Integrado Filarmónico Infanto-Juvenil” de la UTPL.



2.8.2. Misión y visión institucional del Sinfín.

Este proyecto artístico cultural nace como un proceso de vinculación social desarrollado por la UTPL, en favor de la igualdad de oportunidades para niños y jóvenes de bajos recursos económicos de la ciudad de Loja, que deseen desarrollar sus capacidades musicales y artísticas mediante un acceso real a una educación de calidad.

La misión institucional se encuentra redactada en el resumen ejecutivo Sinfín y forma parte del Plan Estratégico Institucional (2015), en donde textualmente dice: “Llevar a los corazones de los niños el arte, mediante el rescate pedagógico, la instrucción y la práctica colectiva de la música, contribuyendo en la formación de valores y virtudes basadas en el trabajo en comunidad” (Macas, 2015, p.4). Por lo tanto, la práctica grupal y aplicación de nuevas estrategias pedagógicas de convivencia y de valores, son las pautas que orientan el rumbo de la Institución.

Acerca de la visión institucional, según el informe ejecutivo Sinfín 2015, nos propone:

Potenciar y facilitar la formación y difusión artística musical de la niñez y juventud lojana, para crear y renovar el patrimonio artístico nacional y universal, contribuyendo al fortalecimiento de nuestra identidad, como un aporte hacia la sociedad, sustentado los principios y valores filosóficos de la UTPL. (Macas, 2015, p.5)

2.8.3. Objetivo institucional del Sinfín.

Los procesos de enseñanza aprendizaje en el Sinfín se basan esencialmente en la práctica instrumental, como medio de desarrollo de competencias específicas transversales, con la valoración relevante de la actividad grupal³⁶, bajo un esquema no escolarizado, es decir sin

³⁶ Referencia sobre el trabajo grupal, de los métodos Havas, Spiller y base la filosófica del método Suzuki.



regirse a la malla curricular establecida para el efecto por el Ministerio de Educación del Ecuador, para los colegios de Arte. El objetivo general del Sinfín, propone:

Crear un sistema musical, como proyecto de vinculación de la UTPL con la sociedad, a través de un espacio donde niños y jóvenes puedan aprender instrumentos musicales o canto; tocar en orquestas sinfónicas infanto juveniles, orquestas de instrumentos andinos y agrupaciones de instrumentos históricos; cantar en coros infantiles y juveniles, bajo un esquema de una institución no escolarizada, que le permite incluir metodologías experimentales modernas en su currículo. (Macas, 2015, p.6)

2.8.4. Áreas Sinfín.

En la actualidad, la escuela cuenta con tres agrupaciones generales que son: Orquesta Sinfónica Infanto Juvenil, el Coro Infantil y la Orquesta de Instrumentos Andinos.

2.8.4.1. Área de instrumentos sinfónicos. Orquesta Inicial y la Orquesta Infanto Juvenil.

La orquesta inicial está integrada por los estudiantes de instrumentos sinfónicos, que llevan uno o dos años aprendiendo el instrumento y su edad oscila entre los 5 a los 7 años, mientras que la orquesta infanto juvenil se encuentra conformada por niños cuya edad fluctúa entre los 8 y 14 años.



*Figura 41. Orquesta Infanto Juvenil Sinfín, (2015).
[Fotografía]. Archivo del investigador.*

2.8.4.2. Área de instrumentos folclóricos.

La Orquesta de Instrumentos Andinos, es una agrupación única en el país, a nivel infanto juvenil en Ecuador (existiendo en Quito una Orquesta de Instrumentos Andinos de nivel



profesional), está conformada por 30 niños y jóvenes, interpretan instrumentos y ritmos autóctonos como: sanjuanes, chuntunquis, albazos, pasillos, candombes, tonadas, huaynos, fox incaico, yaravíes, danzantes, entre otros.



*Figura 42. Orquesta de Instrumentos Andinos Sinfín, (2015).
[Fotografía]. Archivo del investigador*

2.8.4.3. Área coral.

El Coro de Niños SINFÍN, está conformado por niños de 6 a 15 años, que desarrollan y fomentan el estudio de la voz a través de su alta capacidad interpretativa y técnica vocal, lo que lo ha convertido en un conjunto vocal de gran solidez artística.



*Figura 43. Coro Infantil Sinfín, (2015).
[Fotografía]. Archivo del investigador*

2.9. Metodología Sinfín.

En nuestro país las escuelas de música y conservatorios han adoptado el modelo didáctico tradicionalista o logocentrista, que se centra en la explicación; pretenden la enseñanza a través del aprendizaje memorista y enciclopédico y con carácter acumulativo y fragmentado, es decir basado en la exposición del contenido de la clase por un profesor más o menos informado de



lo que debe saber, reforzado con ejercicios de clase y que se controla con un examen. El código disciplinar bajo esta perspectiva radica en el estudio del repertorio y de aprender lectoescritura musical antes de tomar un instrumento.

En el Sinfín se propone desarrollar un modelo educación alternativa a la ofrecida por los conservatorios de la ciudad y el país, por lo tanto, se fundamenta en un modelo didáctico alternativo diferente al de la escuela tradicional, lo que sugiere un principio de innovación educativa en este campo. Debo mencionar sobre este aspecto en particular, que, tanto para los directivos como para la planta docente, no es muy claro el modelo de enseñanza aplicado y sus lineamientos, razón por la cual a continuación me permito hacer una aproximación metodológica, que ubique correctamente el proceso enseñanza aprendizaje que se utiliza y pretende idealmente el Sinfín.

El Sinfín nació de la aplicación del modelo de enseñanza desarrollado en Venezuela por el mstro. José Antonio Abreu, que dio origen al Sistema de Orquestas Sinfónicas Infante Juveniles Venezolano. Un modelo exitoso a nivel mundial que ha logrado desarrollar un nivel educativo de primer nivel y que está siendo replicado en el mundo. En el Ecuador existen algunas agrupaciones y proyectos basados en esta propuesta, entre los cuales tenemos: La Orquesta Filarmónica de Ecuador, la Orquesta Sinfónica de Guasmo, la Orquesta Sinfónica de la Unidad Educativa Fiscomisional “Don Bosco, Orquesta Sinfónica Infante Juvenil de Guaranda – Bolívar (OSIJGB), etc. En la ciudad de Loja se fundó la escuela de música Logumá y la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil OSIM³⁷ en el 2017, bajo estos mismos lineamientos.

A diferencia de lo que sucede en los conservatorios estatales y colegios de Arte estas agrupaciones y proyectos, utilizan metodologías y técnicas pedagógicas con un enfoque

³⁷ OSIM= Siglas que corresponden a la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal.



eminentemente práctico, ir al instrumento sin preámbulos, es decir utilizando el método de la lengua materna de Suzuki, lo que conlleva una diferenciación en el acercamiento entre el docente y el estudiante, aplicando los principios de Iván Galamian, que nos orientan a la solución de problemas en la heterogeneidad en edades de estudio y por lo tanto diversidad en el desarrollo psicomotriz y cognitivo. Además, reconocemos el uso de múltiples métodos de enseñanza musical implementados internacionalmente de acuerdo a las variantes de complejidad técnica y acercamiento propositivo.

Como conclusión, las orquestas y escuelas de música se han adherido al modelo didáctico de investigación, que tiene como característica principal la adquisición del conocimiento a través de la investigación, en relación con el entorno del estudiante, para luego acercarse al llamado modelo complejo, el cual afirma:

El modelo complejo concibe la enseñanza musical como investigación sobre significados, contextos, funciones y estructuras de la música, en relación recíproca. Investigar no implica sólo la adquisición de conocimiento conceptual acerca de la música, sino también investigación creativa, en situaciones en que los estudiantes puedan explorar, improvisar y componer sus propios productos en relación con temas específicos que permitan afrontar los problemas relevantes de la cultura y de la actualidad, para así llegar a comprender mejor la realidad. (Jorquera, 2010, p.66)

2.9.1. Modelo complejo.

Las escuelas de música que adoptan el esquema de enseñanza del sistema venezolano de orquestas utilizan el modelo complejo, porque permiten el abordaje de la música desde la multiplicidad de variables, en donde el aprendizaje es el resultado de la interacción de esta estructura, reafirmando los planteamientos de la antropología de la música.

El aprendizaje debe corresponder con la resolución puntual de conflictos, de los problemas reales que surgen de la práctica musical. Los docentes para ello deben forjar los contenidos de



aprendizajes en función de la experiencia personal y profesional, que les permita a sus aprendices comprender el futuro ambiente laboral y prepararlos para lograr la transformación de la realidad.

Investigar no implica sólo la adquisición de conocimiento conceptual acerca de la música, sino también investigación creativa, en situaciones en que los estudiantes puedan explorar, improvisar y componer sus propios productos en relación con temas específicos que permitan afrontar los problemas relevantes de la cultura y de la actualidad, para así llegar a comprender mejor la realidad. (Jorquera, 2010, p.55)

La situación actual en las escuelas de música de la ciudad de Loja, como hemos dicho antes, está regida y condicionada por el uso del modelo tradicional de enseñanza, por lo cual se puede concluir que no está correctamente estructurada, dando lugar a una carencia funcional notable en la pedagogía aplicada. La educación musical en Loja tiene sus características propias y logros pedagógicos, es cierto, pero se podría trabajar bajo una nueva docencia instrumental mejor estructurada y moderna, enfocada en los innumerables aportes metodológicos existentes que la aparten del modelo tradicional de enseñanza.

2.10. Propuesta metodológica de educación musical en el Sinfín.

2.10.1. Estrategias Metodológicas Sinfín.

Las estrategias metodológicas nos permiten identificar criterios, principios y procedimientos que configuran el camino del aprendizaje y la manera de actuar de los docentes, en correspondencia con el programa, la implementación y evaluación de la enseñanza y aprendizaje. Específicamente en la escuela Sinfín, se han desarrollado las siguientes estrategias metodológicas:

- Revisión de métodos internacionales y su aplicabilidad en nuestra sociedad.
- Desarrollo de métodos de estudio por áreas por instrumento musical y por niveles de ejecución a través de los planes de clase y lineamientos programáticos curriculares.

- Reestructuración del modelo pedagógico.
- Elaboración de un Proyecto de Evaluación Educativa del Sinfín.
- Capacitación del personal docente de la escuela en psicología del aprendizaje y del desarrollo, además de metodología de la enseñanza y evaluación de la música.



Figura 44. Trabajo grupal, uso de diferentes metodologías musicales. (2014).
[Fotografía]. Archivo del investigador

2.10.2. Proceso de enseñanza-aprendizaje en la práctica grupal orquestal.

Bajo la mirada de que la música debe hacerse en grupo, tal como se la ejecuta aparecen los contenidos disciplinares y actitudinales, los cuales deben nacer y desarrollarse en la clase grupal del instrumento.

Basando la presente investigación en los enfoques y postulados de Havas y Spiller, luego profundizados por Paul Rolland en los cuales afirman que la música es un arte grupal, se puede determinar que el medio ambiente diario de trabajo y aprendizaje cotidiano debe ser la práctica en conjunto y orquestal. Por lo tanto, los contenidos a enseñarse deben desarrollarse durante el trabajo del grupo y en el aula, lo cual por consecuencia se transfiere a los ensayos generales orquestales, en donde se concreta el repertorio secuencial abordado con las particularidades heterogéneas y técnico musicales del estudiantado. Por consiguiente, la actividad grupal permite mezclar diferentes niveles interpretativos y gozar de hacer música desde el primer día. Por ejemplo, un estudiante puede realizar un pizzicato, rasgar una cuerda, mientras que otro que posee un mayor nivel técnico interpretativo, desarrolla una melodía. Este tipo de esquema dinámico escolar se basa en la retroalimentación, en donde los docentes permanecen junto a

sus estudiantes, dando indicaciones y órdenes a la sección instrumental que está a su cargo, mientras que el estudiante-instrumentista, acata las órdenes gestuales interpretativas que le da el director musical. Mediante este proceso colectivo de aprendizaje se sumerge a los estudiantes en un ambiente participativo, colectivo y de desarrollo de roles. Todos son importantes en el colectivo grupal del cual proviene, en el cual se reproduce y se crea música en un marco social bien establecido.

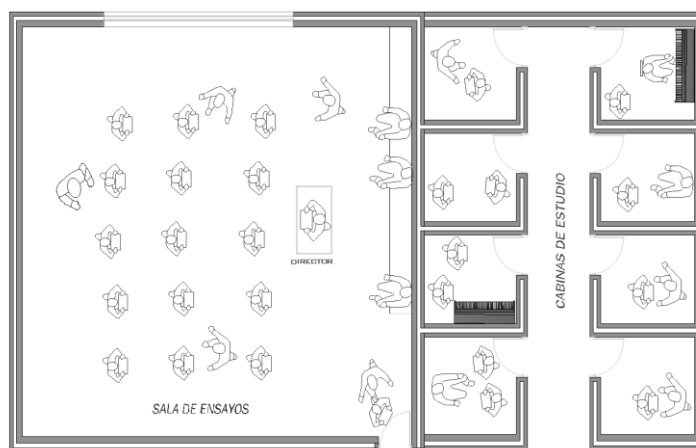


Figura 45. Esquema organizacional y de trabajo aplicado en la práctica orquestal.
[Ilustración]. Elaborada por el investigador

Además, el proceso de enseñanza-aprendizaje se desarrolla y complementa a través de la práctica diaria, continua, estructurada y eminentemente instrumental, sobre las dificultades técnicas a vencer originadas en el repertorio orquestal planificado, del cual se desprende la decisión del estudiante de vencer los obstáculos técnicos y demostrar su avance en las presentaciones y conciertos pedagógicos. Padres, representantes y comunidad se convierten así en beneficiarios directos y en público exigente, que motiva del trabajo y logros, a través de un aprendizaje constante y significativo.

2.11. Aplicación de la cartilla de evaluación cualitativa.

Sobre la base de los contenidos procedimentales de Zabala (análisis de los contenidos a través de ejes transversales) y de los aportes de Ana Frega (los mismos contenidos analizados



de forma cruzada, en forma de roseta), el investigador en calidad de coordinador académico instrumental de la escuela Sinfín, desarrolló en el año 2014, la Cartilla Interactiva modelo “*Roseta Zabala-Frega*”. Esta herramienta nos permite conocer el avance del estudiante y valorar su desempeño, al mostrar una calificación cualitativa, acerca de sinnúmero de aspectos sensoriales, psicomotrices corporales y conceptuales, en los cuales se relacionan las multitareas y/o procesos para aprender a tocar un instrumento. La primera versión 1.0 del año 2012 ha ido evolucionando con el paso de los años, hasta llegar a la versión final 4.0 del año 2015.

UTPL		SISTEMA INTEGRADO FILARMÓNICO INFANTO - JUVENIL		FEDES	
		INSTRUMENTO: CUERDAS		Fundación para el Desarrollo Empresarial y Social	
NOMBRE		AÑO LECTIVO: 2014 - 2015			
CARTILLA DE EVALUACIÓN	Muy Satisfactorio	Satisfactorio	Poco Satisfactorio	Nada	
Modelo "Roseta Zabala - Frega" modificado					
DESCRIPCIÓN Y MANTENIMIENTO DEL INSTRUMENTO					
Partes del instrumento					
Armado y aprestación					
Limpieza y cuidado					
POSTURA CORPORAL E INSTANCIAS					
Toma de instrumentos: cabeza, mentón, cuello, hombros, omóplato, brazo izquierdo, tronco, caderas, pies.					
Toma de arco: posición del brazo derecho, manos, dedos					
POSTURA MANO IZQUIERDA E INSTANCIAS:					
Bajar / subir / cambios de cuerda					
Control de porciones de arco					
Golpes de arco					
Orden de secuencia					
TRABAJO AUDITIVO E INSTANCIAS:					
Memoria musical					
Afinación					
Digitación					
Calidad de producción sonora					
LECTURA MUSICAL E INSTANCIAS:					
Lenguaje musical: notación escrita y relaciones sonoras					
Apreciación musical					
TRABAJO GRUPAL E INSTANCIAS					
Orquesta y ensamble					
Protocolo					
Atención y silencio					
Estudio y repertorio					
Partituras y materiales					
Predisposición e interés					
Concentración					
Cumplimiento de normas					
Autonomía y social					
ASISTENCIAS					
OBSERVACIONES:					

Loja, julio de 2015

Figura 46. Cartilla de Evaluación cualitativa para cuerdas altas 4.0. Resumen ejecutivo Sinfín. (2015) basada en el modelo Roseta Zabala-Frega. [Cartilla]. Elaborada por el investigador.



La cartilla de evaluación ha ayudado a identificar el grado de avance y desarrollo de los estudiantes del Sinfín, mostrando su desarrollo evolutivo en el proceso de enseñanza aprendizaje. Su uso pedagógico en la enseñanza de cualquier instrumento musical contribuye a enriquecer la paleta de recursos y estrategias didácticas del docente pedagogo.

2.12. Diagnóstico general

Esta primera aproximación exploratoria de la población investigada y de los procesos didácticos en los que se desenvuelven, nos alerta sobre la ausencia de un desarrollo integral y una visión corporal en el acercamiento inicial al violín y la viola. La mayor parte de los docentes observados, no conocen los conceptos básicos e implicaciones del aprestamiento corporal, inclusive de los considerados simples y sencillos (calentamiento y relajación), por lo que se puede concluir que aquellos conceptos no han sido bien estructurados y asimilados durante la formación profesional, tanto como instrumentistas o como docentes.

En este punto surge una pregunta preocupante ¿están los docentes en capacidad real de enseñar bajo estos lineamientos o contenidos disciplinares? La respuesta lamentablemente es negativa, consecuentemente se observa que la visión tradicionalista de la enseñanza de las cuerdas altas sigue siendo la de mayor aceptación y validación en nuestra ciudad y país.

Es importante recalcar que no se llegó a valorar las preguntas 13, 14, 15, 16, 17 y 18 de la encuesta exploratoria para docentes, las cuales corresponden al bloque de preguntas acerca de la práctica curricular, jerarquizando la importancia y necesidad de enfocar nuestra investigación en la sustentación y fundamentación de los contenidos disciplinares, para luego tener la posibilidad de plantear una reforma curricular que incluya esta visión corporal.

La muestra poblacional de nuestra investigación exploratoria, estuvo conformada por actores de las instituciones más representativas de la ciudad de Loja, lo que nos brinda una idea muy cercana y real acerca de la problemática tratada.



Las limitaciones de la pedagogía tradicional son evidentes en este campo investigativo, los docentes intuyen que es muy importante un cambio de mentalidad sobre los procesos didácticos en la iniciación instrumental y saben que el camino para lograrlo está en el equilibrio de la corporalidad y las emociones.

Es importante señalar que mientras más avanzamos en el estudio y análisis de la consciencia corporal podemos encontrar que las técnicas ancestrales milenarias, brindan una fundamentación a nuestra tesis. El yoga, la relajación y la concentración han sido un tema abordado históricamente en busca de trascendencia del ser humano.

Si pretendemos fijar los contenidos procedimentales es necesario también buscar la forma correcta o más acorde para evaluarlos. Como se mencionó anteriormente, la investigación de Antoni Zabala y Ana Frega fundamenta y conduce a la elaboración de una cartilla de evaluación cualitativa, la cual permite fundamentar los procesos de enseñanza musical en los proyectos musicales nacientes, como en las orquestales infantiles, escuelas y academias de música. Por lo tanto, sugerimos adoptar esta cartilla, rediseñándola bajo el enfoque de esta investigación.

El uso de una nueva visión integradora que busca incentivar las relaciones entre todos los saberes corporales, mentales, espirituales y emocionales conduce a lograr un placer pleno y el equilibrio entre el intérprete y el mundo que le rodea. Volver a lo ancestral y espiritual a través de la profundización holística del artista enmarca firmemente el progreso musical.



CAPÍTULO 3

3. Propuesta Didáctica para el aprestamiento inicial en el violín y la viola

3.1. Contexto.

Las escuelas tradicionales de enseñanza musical se desarrollan solamente en los aspectos técnicos instrumentales, por lo cual han heredado una visión estrictamente física, nunca fisiológica y menos aún mental en la ejecución instrumental. No se ha profundizado sobre las posibilidades y consecuencias de afrontar este paso importante desde otros puntos de vista, como pueden ser la relajación, la flexibilidad, la consciencia corporal, la gestualidad, etc.

A través de la presente propuesta didáctica se pretende satisfacer la falta de estrategias corporales y mentales en la enseñanza instrumental de manera eficiente. El estado emocional del intérprete es un reflejo de las ideas y pensamientos, tamizados por la personalidad, por lo tanto, es necesario encontrar estrategias que ayuden a que el comportamiento del estudiante esté motivado en generar el bienestar en el individuo y que lo lleve al goce pleno en su actividad artística.

3.2. Destinatarios

El propósito de la propuesta didáctica es originar y dotar, tanto a los estudiantes como a los maestros de cuerdas altas de una serie de herramientas y ejercicios prácticos, bajo una visión holística que englobe a su cuerpo, mente y emociones, para lograr un aprestamiento y consciencia corporal desde el inicio mismo del proceso de enseñanza.

3.3. Justificación

Los estudiantes de nivel inicial (niños de 4 a 6 años de edad) no se cuestionan sobre la técnica instrumental o sobre la manera como aprende a ejecutar el violín o la viola. En el largo camino del aprendizaje es común que aparezca la fatiga y las molestias corporales, las cuales son asumidas por aprendiz como consecuencia natural del estudio inicial. Esta situación va en



aumento y se torna irreversible en el momento que el estudiante sin preparación emocional y mental, se bloque y se siente incapaz de ejecutar y menos interpretar. La razón radica en que los contenidos del estudio siempre provienen de fuera, del exterior, nunca son un reflejo de una necesidad interior. Esto suele coincidir con la primera de las crisis del estudiante, en la cual la reacción habitual es replantearse la técnica desde el principio o peor aún, insistir cada vez más en el trabajo repetitivo. En este punto muchos jóvenes estudiantes abandonan su búsqueda, considerando que todo se reduce a un problema de seguridad o la falta de condiciones personales, sin considerar que el problema puede resolverse con un enfoque holístico en la toma del instrumento, asumiendo un esquema multidimensional.

Barbe y Swassing(1979), afirman que el estudiante llega al conocimiento por tres vías o canales sensoriales, los cuales son: el auditivo, el visual, y el cinestésico o táctil. En términos generales, mientras el aprendizaje auditivo se favorece escuchando instrucciones verbales, presentadas en clase, el aprendizaje visual absorbe información viendo, leyendo y observando las demostraciones de sus propios compañeros de clase y del docente, hasta llegar, por último, al aprendizaje cinestésico, el cual desarrolla el conocimiento a través de la sensibilidad táctil, es decir tocando, moviéndose y actuando físicamente sobre materiales y su entorno. Por lo tanto, los estudiantes adoptan estos tres estilos de aprendizaje, siempre con predominancia de alguno de ellos, según su desarrollo cognitivo, su edad y factores sociales que lo condicionan. Como hemos advertido anteriormente los maestros de iniciación de violín y viola, tanto de conservatorios, escuelas de música y academias particulares, no profundizan o toman en cuenta la relación corporal y mental al iniciar el proceso de enseñanza a aprendizaje. El equilibrio del violín y del arco es inseparable en su función, limitaciones y repercusiones sobre el cuerpo que lo gobierna, por lo tanto, el violín y el cuerpo deben formar un todo de masa corporal flexible



y natural, ciertamente regido por los movimientos, la velocidad y por supuesto la energía aplicada sobre la inercia del instrumento.

3.4. Objetivos de la propuesta didáctica sobre aprestamiento corporal inicial.

En esta investigación los objetivos que persigue la propuesta didáctica para el aprestamiento inicial en el violín y viola, se pueden resumir en los siguientes puntos:

- Indagar y analizar las diferentes técnicas y métodos corporales que puedan ayudar en el abordaje y aprendizaje inicial de las cuerdas altas.
- Sistematizar la información recolectada sobre métodos, técnicas y mecanismos de acercamiento y enseñanza del violín y la viola, que puedan fundamentar el equilibrio corporal y la consciencia mental en la etapa inicial del aprendizaje.
- Instrumentar una propuesta metodológica que aporte a los procesos de enseñanza aprendizaje inicial del violín en las escuelas de música y conservatorios del Ecuador.

3.5. Metodología, fundamentos y principios de la educación musical aplicados en la propuesta didáctica.

En primer lugar, es importante considerar el aporte de Vigotsky sobre la zona de desarrollo próximo, la cual proviene de la interrelación establecida entre aprendizaje y desarrollo, al abordar a aquellas acciones en las cuales el individuo, no puede asimilar un contenido inicialmente, pero que lo logra a través de la colaboración de otras personas (el docente y compañeros de estudio). Gracias a esta interrelación el estudiante aprende a “conocer” de una manera autónoma, voluntaria y social.

Según la teoría de David Ausubel, el aprendizaje solo puede ser repetitivo o significativo, de acuerdo a la forma en que el estudiante lo asimila. Por lo tanto, hay un aprendizaje significativo cuando los nuevos conocimientos se vinculen de manera clara y estable, con los conocimientos previos que disponga el individuo. Afirma también que “el aprendizaje



repetitivo será aquel con el cual no se logra establecer esta relación con los conceptos previos o si lo hace, es de una forma mecánica y, por lo tanto, poco duradera” (Ausubel, 1976, p. 23). Es decir, según el modo tradicionalista de enseñanza usado en los conservatorios de nuestro país, los docentes en su etapa de aprendizaje usan básicamente la repetición mecánica e inconsciente de los ejercicios y movimientos, lo que origina por consecuencia directa que se herede esa misma tradición a sus propios estudiantes. Una propuesta didáctica bien estructurada, según Hernández Sampieri, et al. (2010), debe contener los siguientes apartados:

- Contenidos disciplinares
- Las estrategias didácticas y
- Los recursos y contenidos que se usarán para enseñar.

3.6. Contenidos disciplinares de la propuesta didáctica.

El equilibrio del violín y del arco es inseparable en su función, limitaciones y repercusiones. El violín y el cuerpo forman un todo de masa corporal estática y flexible a la vez, mientras el arco siempre tiene una función dinámica, por lo tanto “la toma” es un proceso de movimiento y energía. El único punto de contacto es la cavidad maxilar y clavícula, en ningún caso el hombro como se acostumbra a decir en algunas escuelas violinísticas. Equilibrio del violín no está dado por los puntos de contacto entre el cuerpo del violín y el cuerpo humano, sino proviene de la sujeción dinámica en distintas posiciones, en donde el estudiante debe ser capaz de sostenerlo bailando, caminando, sentado y en movimiento.

Una parte primordial para tocar un instrumento es planificar el trabajo corporal, lo que es sinónimo de una optimización de las posibilidades físicas dentro de la práctica instrumental, por lo tanto, el entrenamiento para músicos debe realizarse “con y sin el instrumento”, lo que implica también el control corporal básico en la producción del sonido. A partir del ejercicio físico, sobre todo de ejercicio continuo y de alto rendimiento se debe poner énfasis en el fortalecimiento de la musculatura más utilizada posturalmente, en la acción aparentemente



simple de tocar un instrumento, lo que desemboca necesariamente en la valorización del calentamiento previo o calistenia y en los procesos de estiramiento y enfriamiento muscular.

Para evitar confusiones usaremos el término “toma” del instrumento, en vez de término “sujeción”. La sujeción es una palabra sinónimo de coger o sujetar, mientras que “la toma” es una apropiación, lo que nos revela un camino más inteligenciado y más profundo en dirección del equilibrio de la unidad “cuerpo y mente”. Se recomienda asumir a los contenidos disciplinares, de acuerdo a la afirmación de Klein-Vogelbach y Lahme (2010):

Atención a las características individuales, evitar la mera imitación al profesor, evitar las expresiones “solo se puede hacer así”, “tienes que hacerlos así”. Transmitir una buena sensación física en la práctica instrumental. Permitir críticas y preguntas, ¿por qué debo hacer este movimiento?, ¿Que se busca con esto? (p.17)

Tabla n° 27

Listado de contenidos disciplinares

Contenido disciplinar	Autor/es-Técnica-Método
Lengua materna	Shinichi Suzuki
Movimiento fluido	Kato Havas
Trabajo grupal	Ljerko Spiller
Contenidos procedimentales	Zabala/Frega
Unidad Cuerpo mente	Alexander
Imagen y Mapas mentales para músicos	Orloff-Tschekorsky
Rutinas de calentamiento y estiramiento	Anderson-Yoga
Control básico de la respiración.	Yoga
La relajación como parte del proceso de pausa activa y control corporal	Yoga-Feldenkrais
Asanas, mudras y prayanas	Yoga Iyengar
El placer del gesto	Alexander
La concentración básica para rentabilizar el trabajo en clase	Alexander-Yoga
La toma de conciencia de nuestra actitud corporal frente instrumento	Rolland-Hoppenout
Patterns en la mano izquierda	Mudras Yoga-extensión de los dedos
Correlación	Ivan Galamian
Cambio de hábitos	Bruser-Alexander
Zona de confort	Alexander
Descubrir ¿cómo funciona el cuerpo?	Feldenkrais
Posición corporal-emocional	Anne Sophie Mutter

Elaborada por: el investigador



3.7. Desarrollo de la propuesta didáctica “Mi violín y yo”

3.7.1. Estrategias didácticas en el aprestamiento corporal inicial.

La importancia del trabajo y consciencia corporal en la adquisición de las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y la valoración del mismo, se adscriben a las siguientes consideraciones iniciales a desarrollar en el estudio del violín y la viola:

- Desarrollar el calentamiento y estiramiento, como rutinas entrada y salida en la enseñanza de las cuerdas altas. (desarrollo la elasticidad de las articulaciones, músculos y sensaciones)
- Conseguir una respiración adecuada que favorezca a la relajación corporal y por consiguiente esta se convierta una herramienta útil en el estudio e interpretación instrumental.
- Reconocer la importancia de la respiración, la relajación y del silencio en la meta de lograr una concentración estable. (herramienta contra la ansiedad escénica)
- Aumentar la capacidad de concentración y desarrollar la memoria mental y muscular por medio de las sensaciones.
- Utilizar la lateralidad, como un medio para generar una correcta sincronización de movimientos de ambos brazos y dedos, logrando mejorar y ampliar de este modo la interpretación.
- Utilizar el esfuerzo, la relajación muscular y la respiración adecuada para una ejecución instrumental en libertad.
- Desarrollar hábitos correctos de estudio valorando el rendimiento de la atención y concentración.
- Relacionar paso a paso los conocimientos de la lectoescritura (lenguaje musical) con la práctica instrumental.



3.7.2. *Contenidos procedimentales de la propuesta didáctica.*

De las estrategias metodológicas mencionadas anteriormente se logró formular mediante la abstracción conceptual, una serie de contenidos procedimentales necesarios para el desarrollo de competencias y elaboración de planes de clase, que incluyen los contenidos generalmente aceptados por todas las escuelas y tratados, pero observados y tamizados en el equilibrio corporal consciente. De esta manera obtenemos una lista de nuevos contenidos procedimentales que fundamentan la propuesta diseñada bajo un cambio de mentalidad, al ubicar en primer lugar los contenidos procedimentales referidos en esta investigación, para luego desembocar en una nueva visión de los contenidos de aprendizaje técnicos, es decir a través de una técnica instrumental renacida y renovada.

Preparación corporal y aprestamiento consciente	Rutina de calentamiento Relajación consciente activa Control de la respiración Iniciación en la concentración Ajuste corporal y equilibrio
Toma inicial del arco	Toma mental del arco (Mudras del yoga Iyengar- método Orloff-Tschekorsky) Colocación inicial de los dedos mano derecha Colocación del arco en las cuerdas: Tocar en 4 cuerdas, ángulos del brazo y antebrazo derecho. Punto de contacto arco- cuerda Cambios de cuerda, en cuerdas consecutivas Distribución de arco: Punta – medio-talón Iniciación en los golpes de arco: Detaché, staccato y martelé
Toma inicial del violín / viola	Toma mental del instrumento (Técnica Alexander - método Orloff-Tschekorsky) Colocación inicial de los dedos mano izquierda Patterns ³⁸ : Formaciones o disposiciones diferentes de mano izquierda. Mejora del mecanismo (velocidad y sincronización) de dedos
Finalización del procedimiento	Rutina de estiramiento corporal Relajación consciente pasiva

Figura 47. Contenidos procedimentales para estudios iniciales de las cuerdas altas. Diseño por fases [Cuadro]. Elaborada por el investigador.

³⁸ Patterns es una palabra en inglés, que usualmente es usada por los maestros de violín, para referirse a la disposición de los dedos de la mano derecha, en las cuerdas del violín. Puede traducirse como patrón o pauta, que rige disposición de tonos y semitonos en el diapasón.



3.8. Estrategia didáctica n°1: La silueta del concertista.

3.8.1. Descripción.

Lograr una posición eficiente, elegante y natural al tomar el violín o la viola es uno de los aspectos más difíciles de conseguir en el inicio del aprendizaje instrumental. Antes de pensar en indicaciones corporales, ángulos de sujeción y un sinnúmero de reglas heredadas, como docentes debemos pensar en ¿Cómo adaptar el cuerpo al violín, bajo un esquema mental apropiado para los niños? Para responder a esta interrogante podemos tratar de obtener una sensación cinestésica en la toma consciente del violín, mediante una metáfora mental a la que se le ha denominado “la silueta del concertista”.

3.8.2. Objetivos.

- Lograr una posición corporal ideal desde la toma inicial del instrumento.
- Reconocer y apropiarse de la sensación corporal de un violinista/violista en el escenario.
- Lograr la relajación activa y natural desde la posición inicial de toma del instrumento.

3.8.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda – Instrumento (violín o viola)

3.8.4. Contenidos de aprendizaje.

Técnica Alexander, estiramientos y relajación.

3.8.5. Proceso didáctico.

Aparece una primera coincidencia con técnicas de relajación del Yoga y con la consciencia corporal de la técnica Alexander. Tradicionalmente para la toma del violín se aconseja poner el hombro izquierdo un poco hacia el frente (tensión en la en la espalda baja por giro), luego subirlo hasta que tome contacto con la tapa inferior del violín (tensión en los músculos



superiores del hombro izquierdo), lo que origina una palanca entre ese punto de contacto en el hombro, con la barbilla del ejecutante y su mano izquierda.

Para nuestra sorpresa se logra el mismo efecto corporal por otro camino mucho más amigable, libre de tensiones y procesos ergonómicos antinaturales, al utilizar una metáfora corporal - mental basada en los siguientes puntos:

1.- Se debe pensar y crear una imagen mental en la que a los pies de nuestros estudiantes les crecen raíces, las cuales penetran y se arraigan profundamente en la tierra, a manera de un árbol fuerte y grande.

2.- Desde esta posición de sensación de firmeza y fuerza, ahora se trata de sentir la manera en la que encajan y se juntan las vértebras. Desde la parte inferior en la cadera recorremos la columna vertebral, hasta llegar a la base del cráneo, siempre con esta sensación. Para esto sensibilizar este proceso si es necesario se puede mover levemente y acomodar paulatinamente la parte superior del cuerpo.

3.- Ahora se piensa que una cuerda imaginaria es atada la parte superior de la cabeza, la cual estira a todo el cuerpo con mucha fuerza hacia el cielo. Es necesario recordar que no se puede mover los pies porque se encuentran arraigados en el piso, mientras las vértebras poco a poco comienzan a expandirse y acomodarse en total “libertad”. Bajo la acción de estas fuerzas se logra una sensación de flotar en el aire. Con esta metáfora mental y corporal se obtiene una espalda recta producto de la debida alineación vertebral, así mismo se logra un ensanchamiento natural de la espalda.

4.- Finalmente a este ejercicio se le suma la sensación de elevar un poco el esternón hacia el frente y hacia arriba, para luego proceder a tomar el instrumento y ocasionar casi inmediatamente o mágicamente podríamos decir, se adopte una posición de un solista internacional desde las primeras clases con el instrumento.

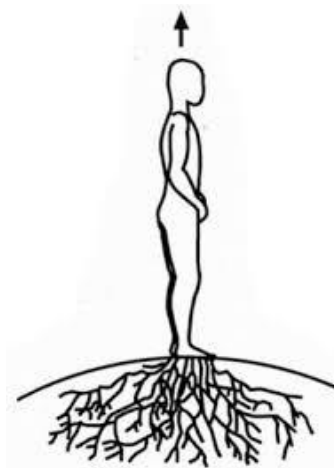


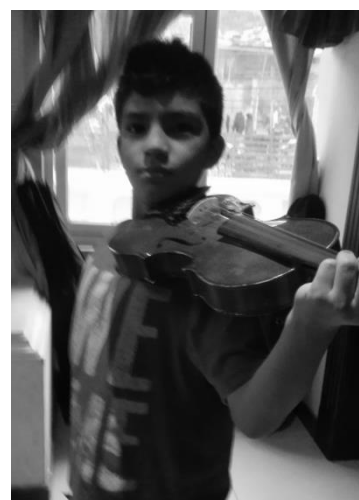
Figura 48. Estiramiento y sensación mental de libertad en la toma del instrumento.
(2017). [Ilustración]. Elaborada por el investigador.



Posición inicial



Estiramiento y arraigamiento



Posición final: toma del violín

Figura 49. Toma del violín a través de la sensación de estiramiento y arraigamiento en el piso. (2016). [Fotografía]. Archivo del investigador

3.9. Estrategia didáctica n°2: Mi amigo Yoga

3.9.1. Descripción.

Se ejercita las sensaciones táctiles de los dedos a través de sus terminaciones nerviosas, para llegar a convertir la sensación de presión y roce de la piel en energía.

3.9.2. Objetivos.

- Iniciar el conocimiento y concentración corporal a través de la respiración
- Aumentar la sensibilización de las terminaciones nerviosas en los dedos.



- Convertir la sensación táctil en sensación energética.

3.9.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda -alfombra

3.9.4. Contenidos de aprendizaje.

Yoga Iyengar- relajación y concentración

3.9.5. Proceso didáctico.

El Yoga es una de las técnicas de meditación más practicadas actualmente, en la cual se usa a la relajación y respiración como medios para armonizar el cuerpo y la mente. Por consiguiente, se debe conocer sus bases y fundamentos para realizar ejercicios básicos que nos ayuden en el proceso de la toma y ejecución del instrumento. La posición inicial de meditación llamada mudra en el Yoga ubica ambas manos coincidentemente, en la misma posición de la toma correcta del arco del violín, mediante la simetría corporal y la lateralidad.

Los mudras o yoga para las manos son un sistema de posiciones que sirven para restituir el adecuado flujo de la energía vital o prana³⁹ en todo el cuerpo. Las manos y dedos tienen la particularidad de poseer una gran concentración de terminaciones nerviosas, solamente comparable con la que se encuentra en los pies.

Al unir y posicionar los dedos una forma específica se logran circuitos energéticos que posibilitan la estimulación del “elemento desequilibrado”, fomentando su recuperación. Los mudras se practican con una presión ligera de los dedos hasta sentir un flujo de energía por el cuerpo mientras las manos están relajadas. Todo este proceso está regido por las instrucciones

³⁹ El prana es energía, la energía vital en nosotros, que se manifiesta a sí misma, por lo que al cuerpo físico concierne, como el aliento entrante y saliente. Son dos extremos opuestos. Los consideramos como uno solo. Decimos, "respiración", pero la respiración tiene dos extremos: la inspiración y la expiración. Toda energía tiene dos extremos, toda energía existe entre dos polos opuestos. Los polos opuestos con su tensión y su armonía, crean la energía; como los polos magnéticos.

verbales de un facilitador (docente), que busca a través de estos ejercicios un fin más allá de lo evidente, que es interacción entre la respiración y la concentración.



Figura 50. Posición del mudra básico. Ideal para para sentir el flujo de energía en las manos. (2016). [Fotografía]. Archivo del investigador

3.10. Estrategia didáctica n°3: Técnica del Papel.

3.10.1. Descripción.

Se propone el desarrollo de la motricidad fina a través de la conexión cerebral de los dos hemisferios cerebrales, utilizando la pinza de sujeción natural de los dedos de ambas manos como respuesta reflejo de un estímulo visual (la caída del papel).

3.10.2. Objetivos.

- Ejercitar las respuestas motoras originadas por estímulos visuales.
- Desarrollar la sensibilización táctil de las terminaciones nerviosas en los dedos de ambas manos.

3.10.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda- Papel A4

3.10.4. Contenidos de aprendizaje.

Yoga (mudras y relación) motricidad fina-reflejos-concentración

3.10.5. Proceso didáctico.

Esta técnica que fue recomendada por el mstro. Tadashi Maeda, en el marco de las jornadas de capacitación de los maestros de cuerdas de la escuela Sinfín en el año 2013. La técnica se basa en colocar una hoja de papel entre el dedo pulgar y el índice de la cualquiera de las manos. El estudiante tiene que estar muy concentrado en la reacción, cuando observe que el maestro suelta la hoja tratará de cerrar la pinza y de esta manera atrapar la hoja antes que caiga. La valoración motriz se hace en función de una serie de parámetros que utilizan los músicos con mucha frecuencia, como son: motricidad fina, reflejos, concentración, memoria visual, etc.

A veces es necesario repetir la prueba 3 o 4 veces, hasta que el estudiante logre atrapar la hoja. Observamos que la capacidad motora difiere según la edad de los estudiantes, así de 5 a 6 años no la pueden atrapar en los primeros intentos; de 7 a 9 años logran atrapar la hoja por lo general al cuarto o quinto intento, sobre los 10 años la atrapan fácilmente. Sobre los diez años se puede trabajar con otro soporte más pesado que el papel, como un pedazo de cartulina o cartón para hacer más difícil se supere esta prueba. Lo más relevante de este proceso es fijarse en la reacción del niño, el intento y ensayo de mover sus dedos así no logre atrapar el papel.



*Figura 51. La técnica del papel. (2016).
[Fotografía]. Archivo del investigador*

3.11. Estrategia didáctica n°4: Técnica del pulgar móvil



3.11.1. Descripción.

Trabaja la agilidad en los dedos, motricidad fina y la coordinación visual.

3.11.2. Objetivos.

- Aumentar la sensibilización de las terminaciones nerviosas en los dedos de ambas manos.
- Reforzar la movilidad y relajamiento de las manos y dedos.

3.11.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda, metrónomo

3.11.4. Contenidos de aprendizaje.

Yoga (mudras)⁴⁰ y estímulo motor-visual

3.11.5. Proceso didáctico.

La siguiente técnica es muy fácil de aplicar y tiene por objetivo de dar una valoración efectiva acerca de la motricidad fina, de la capacidad visual y espacial del estudiante. Con un ritmo pausado se pide tocar con yema del dedo pulgar, el resto de las yemas de los otros dedos en orden ascendente y descendente. Se puede utilizar un metrónomo o el docente puede dar las órdenes con aplausos rítmicos.

Luego de una fase de experimentación le pedimos al estudiante que acelere el ejercicio y lo trate de hacer más rápido posible. En la mano derecha este proceso constituye un acercamiento inicial a la toma de arco del violín, ubicando al dedo pulgar en el lugar y ángulo exacto. En la mano izquierda sensibiliza y ubica correctamente el pulgar en relación al mango y la fija en

⁴⁰ Los Mudras son 24 sellos que transforman la energía y se activan con posiciones corporales. Mudra en sánscrito quiere decir “sello” o “anillo para sellar”, que describe el movimiento invisible que resulta del gesto ya que, cuando unimos los dedos de la mano formamos una especie de anillo que permite concentrar la energía o hacer contacto con una energía en particular.



relación de la posición del pulgar con los demás dedos, cuando se presionan las cuerdas sobre el diapasón.

Es importante resaltar que el dedo pulgar es corporalmente el más difícil de posicionar correctamente en ambas manos. La importancia de la ubicación del pulgar radica en que el resto de los dedos se ajustan a su posición, a lo que se suma que el pulgar fisiológicamente es el dedo que más terminaciones nerviosas posee. La información táctil que le enviamos mediante este método al cerebro lo ejercita profundamente, si a esto le sumamos la relación rítmica, podemos decir que trabajamos contenidos de aprendizaje avanzados, sin aún tomar el instrumento.



*Figura 52. Técnica del pulgar móvil. (2016).
[Fotografía]. Archivo del investigador*

3.12. Estrategia didáctica n° 5: Técnica de manos relajadas de zombi.

3.12.1. Descripción.

La idea de un zombi y sus movimientos está muy presente en los niños debido a la incidencia de películas y series de televisión. Esta estrategia aprovecha la analogía del cuerpo de un zombi para generar una relajación natural de los brazos y las muñecas, consecuentemente de los dedos de ambas manos.

3.12.2. Objetivos.

- Iniciar el proceso de relajación a través del juego.
- Acercar la sensación de relajamiento en la toma del arco y el mango del violín, bajo la relación de lateralidad.



- Descubrir sensitivamente que los hombros se mantienen relajados, como un efecto colateral del ejercicio.

3.12.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda - Arco / Violín-viola

3.11.4. Contenidos de aprendizaje.

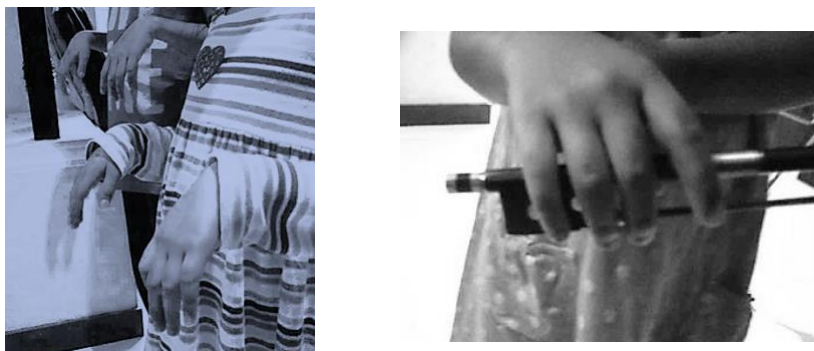
Hábitos de Bruser, el control corporal y la sensibilización de la relajación. Klein Vogelbach.

3.12.5. Proceso didáctico.

Una técnica muy divertida para los niños y a la vez gran resultado es la relajación de manos de zombi. Se comienza preguntando estudiantes quien ha visto alguna película de zombis y a través del dialogo se pude descubrir la manera en la que una persona se convierte en un zombi y cuáles son sus características.

En primer lugar, se pide a uno de los estudiantes que atrape a sus compañeros simulando ser un zombi, de esta manera los que son atrapados también se empiezan a convertir poco a poco en un zombi. Al iniciar con la recreación o teatralización de lo que le ocurre corporalmente a un zombi, se indica cómo se deben relajar los brazos y los hombros dejándolos caer como si no tuvieran músculos, pero manteniendo la espalda recta. A continuación, se relaja las manos y se pide se mantenga vigilada la posición y ubicación de sus dedos con respecto a sus muñecas. En esta posición pedimos subir los antebrazos de manera perpendicular al cuerpo formando un ángulo 90 ° con los brazos, esto origina que desde la muñeca hasta la punta de los dedos se produzca una relajación natural. Es aquí que puede observar como “la toma” del arco y del violín mencionada por Klein-Vogelbach, en el 2010, se puede aplicar también desde una perspectiva del juego infantil.

Finalmente, se les pedimos de a los niños, reconocer y comprobar que, con la relajación lograda tomen el arco y el violín, lo que origina la posición correcta de agarre natural y relajada de toda la mano, sobre todo en una posición correcta del pulgar en ambas manos.



*Figura 53. La técnica sobre las manos relajadas de zombi. (2016).
[Fotografías]. Archivo del investigador*

3.13. Estrategia didáctica n° 6: Técnica de la mano de gato

3.13.1. Descripción.

A través de la sensación táctil de roce se puede estimular las terminaciones nerviosas de los dedos de ambas manos, con un ejercicio sencillo pero muy útil para lograr la independencia de movimientos, lo cual además permite ejercitar sistemáticamente los tendones de los dedos.

3.13.2. Objetivos.

- Iniciar el conocimiento y concentración corporal a través de las sensaciones táctiles.
- Aumentar la sensibilización de las terminaciones nerviosas en los dedos.
- Mejorar y ejercitar los tendones de los dedos de ambas manos.

3.13.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda - silla ergonómica

3.13.4. Contenidos de aprendizaje.

Yoga (mudras en relación energética) y la sensación táctil

3.13.5. Proceso didáctico.

La técnica propuesta se logra al sentarse correctamente en una silla ergonómica que permita descansar los pies perfectamente en el piso, de un tamaño acorde a la edad de los estudiantes. Luego se colocan ambas manos relajadas sobre los muslos y se comienza a hacer una contracción de todos los dedos desde las falanges, hasta que la primera y segunda falange queden cubiertas por la tercera falange.

Se llega entonces a construir lo que llamamos la posición de la mano de gato. Se hacen repeticiones de este ejercicio procurando no tensionar los músculos de la mano y se va alternando dedo por dedo, lo importante es la sensación de arrastre y roce que debemos sentir en los muslos y en las yemas de cada uno de los dedos. Esta estrategia se relaciona con los mudras de yoga, al sentir energéticamente el roce de las terminaciones nerviosas de los dedos.



*Figura 54. La técnica de la mano de gato. (2016).
[Fotografías]. Archivo del investigador*



3.14. Estrategia didáctica n° 7: Técnica del viaje del pulgar.

3.14.1. Descripción.

A través de este ejercicio se procura la correcta ubicación del brazo y antebrazo izquierdo al tomar el instrumento, además nos permite corregir la colocación natural de los dedos en esta mano. El pulgar nos sirve de pivote en el mango del violín para practicar el cambio de posiciones desde el inicio mismo de la enseñanza instrumental. Esta técnica también nos aproxima a la enseñanza del vibrato, al aumentar progresivamente la velocidad y frecuencia de movimientos.

3.14.2. Objetivos.

- Ejercitar los movimientos del brazo izquierdo en el mango del violín.
- Fijar como pivote de movimiento al pulgar izquierdo.

3.14.3. Materiales y recursos.

Ropa cómoda - violín o viola

3.14.4. Contenidos de aprendizaje.

Desarrollo motriz y táctil cinestésico.

3.14.5. Proceso didáctico.

Mediante esta técnica se logra reconocer en primer lugar la posición ideal del brazo izquierdo del violinista, inclusive antes de ubicar los dedos sobre el diapasón. La necesidad del movimiento de este brazo nos genera una sensación de libertad del brazo y ayuda asimilar la necesidad de la correcta ubicación de los dedos en una estructura móvil corporal, sobre un diapasón y mango, en los cuales el pulgar asume el rol de guía de estos movimientos.



Figura 55. La técnica del viaje del pulgar, (2016).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15. Estrategia didáctica para acercamiento cinestésico inicial al violín y la viola.

3.15.1. Descripción.

La cinestesia⁴¹ es la ciencia la percepción del movimiento en relación con el entorno. Mediante su uso cotidiano se puede ser capaz de percibir en donde están ubicadas y en qué posición esta cualquier músculo de nuestro cuerpo. A esto se le llama “propiocepción” y se la obtiene a partir de la interpretación de la información que continuamente envía al cerebro a nuestro cuerpo, a través de una infinidad de receptores, los mismos que son activados por estímulos externos e internos, como pueden ser: la tensión, sensación táctil y la textura. Para el desarrollo de sensaciones cinestésicas a través de la relajación y control corporal en los estudiantes iniciales de violín y viola, es necesario liberar tensiones y cambiar hábitos corporales del subconsciente. La energía fluye a través del cuerpo, si este no la bloquea. “La

⁴¹ Cinestesia. - Conjunto de sensaciones de origen muscular o articular que informan acerca de la posición de las diferentes partes del propio cuerpo en el espacio. Definición extraída de <https://www.definicionabc.com/ciencia/kinestesia.php>



conciencia de los movimientos necesarios y sus ajustes mejoraran toda la técnica instrumental y permitirá en última instancia canalizar y mejorar el sonido, para llegar a una interpretación real de la pieza musical” (Cotik, 2017, The Stra)⁴²

3.15.2. Objetivos.

- Integrar las sensaciones cinestésicas en una sensación global del cuerpo a través de una fluidez en movimiento y cambio continuo.
- Desarrollar la “propiocepción” como base de consciencia corporal en movimiento.

3.15.3. Materiales y recursos.

Violín, viola y arco - ropa cómoda - pelota de caucho pequeña, celular con cámara, escritorio y un aula grande.

3.15.4. Contenidos de aprendizaje.

Balance, equilibrio, distensión, relajación, dinámica del movimiento, economía de movimientos, consciencia corporal, etc.

3.15.5. Proceso didáctico.

El desarrollo de esta propuesta cinestésica dotará a los estudiantes de una coordinación, equilibrio y consciencia corporal de los movimientos más utilizados en la técnica instrumental de las cuerdas altas. Algunos de estos ejercicios han sido desarrollados por el Dr. Tomas Cotik, en su artículo llamado “ejercicios para desarrollar la relajación y naturalidad al tocar”. También se ha tomado algunas consideraciones y referencias presentadas por el maestro Yehudi Menuhin, en sus videos tutoriales, llamados “Seis lecciones con Yehudi Menuhin”. Menuhin no solo fue un gran violinista, sino que también fue un gran maestro. Su obra y aporte han pasado casi desapercibidos por los pedagogos. Este importante aporte de Menuhin, surgió de

⁴² Tomas Cotik, 2017, The Stra, revista digital

una lesión en su adolescencia, que le llevó a tratar de recuperar y analizar su cuerpo músculo por músculo, lo que le condujo a desarrollar sus extraordinarias habilidades.

Antes de presentar estos ejercicios, el investigador experimentó con estos ejercicios en propios estudiantes. Fundamentó esta propuesta cinestésica, en base a los ejercicios que mejor resultado le ofrecieron durante la observación directa en el aula. A los ejercicios iniciales se los rediseñó, ampliando sus etapas y criterios, para finalmente cruzarlos y enlazarlos con los contenidos disciplinares que aparecen en la presente propuesta didáctica.

3.15.5.1. Actividad n°1: Caminata con el violín.

Mientras se toma el instrumento y se practica el repertorio, se puede caminar con el instrumento. Al principio se lo hace de manera indistinta, pero poco a poco se estimula al estudiante a caminar con el pulso rítmico de una obra de su repertorio, así se logra una sensación espacial y de movimiento esquemática. Si el espacio lo permite se debe agrupar los compases de acuerdo con la duración de la frase musical, lo que condiciona a la interpretación hacia la noción espacial y rítmica.

Contenidos disciplinares enlazados: Toma del violín, caminata, ritmo, pulso, frase musical y rítmica corporal.



Figura 56. Acercamiento cinestésico: Caminata con el violín. (2017). [Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.2. *Actividad n°2: Arriba y abajo en equilibrio.*

Se dobla poco a poco las rodillas mientras se mantiene una posición estable con el violín, si es posible se lo hace mientras practicas los golpes de arco o una escala. Al doblar las rodillas y empezar a bajar se debe mantener siempre la espalda recta. Cuando se llegue a la posición de cuclillas, se intenta mantener el equilibrio con los pies completamente asentados en el piso. Se debe descansar un poco si se siente demasiadas tensiones.

Se puede variar el ejercicio y hacerlo más complicado, cuando se adopta la posición de cuclillas manteniendo el equilibrio solamente con las puntas de los pies, esto ayudará a mejorar la sensación de equilibrio corporal, a la par que mantiene la concentración mental, mientras se está trabajando las multitareas. Se provoca una disociación mental con el instrumento al ejercer la apropiación cinestésica corporal, en la libertad de los movimientos.

Contenidos disciplinares enlazados: Toma del violín, equilibrio, tensión muscular, relajación, apropiación cinestésica, disociación mental y libertad.



Figura 57. Acercamiento cinestésico: Arriba y abajo, (2017).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.3. Actividad n°3: Gira el torso y las caderas.

A través de la rotación y reconocimiento del eje corporal se pueden liberar las tensiones, al mismo tiempo que se pueden fijar los límites de los movimientos físicos-corporales que se producen en el tórax, espalda y cuello cuando se ejecuta el instrumento. Al tomar el violín y el arco podemos girar el torso y mantener estática la cadera, entonces se sentirá el estiramiento de los músculos de la espalda baja. Si se gira la cadera y se mantiene estático el torso en cambio acercamos y alejamos el arco del violín.

Contenidos disciplinares enlazados: Estirar, relajar, tensión muscular, eje corporal, rotación y límites de movimiento.



Figura 58. Acercamiento cinestésico: Gira el torso y las caderas, (2016).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.4. Actividad n°4: Extensión de los dedos mano izquierda.

Durante la toma del violín se puede realizar un ejercicio preparatorio para las extensiones, al estirar naturalmente los tendones de la mano izquierda. Para lograr esto se coloca relajadamente los dedos sobre el diapasón, luego mantenemos la pinza natural de sujeción en la mano formada por el pulgar y el índice, recordando la sensación energética de los mudras del yoga Iyengar. Manteniendo el índice firme en su posición se estira el dedo meñique hacia

el otro extremo hasta sentir la máxima tensión posible, procurando a la vez lograr la mayor extensión. Al mantener el estiramiento por periodos cortos de tiempo y finalmente se relaja toda la mano. Con este ejercicio se trabaja la sensación cinestésica de extensión muscular y además se fija la posición del índice y el menique, mientras los dedos medio y el anular se posicionan naturalmente sobre el diapasón.

Contenidos disciplinares enlazados: Toma del violín, equilibrio, tensión muscular, relajación, mudras, recorrido energético, distensiones, libertad y posición natural.



Figura 59. Acercamiento cinestésico: Extensión de los dedos, (2017).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.5. Actividad n°5: Apropiación mental de la toma del violín.

Con la portabilidad actual de los teléfonos móviles se puede registrar imágenes y videos, sobre del desarrollo en la toma del arco y del violín, con la finalidad de valorar nuestra propia posición corporal. Llevando este ejercicio a un nivel de apropiación cinestésica, se puede proceder a tomar mentalmente. tanto el arco y como el violín, procurando la relajación muscular por medio de la respiración pausada. Se debe practicar los movimientos básicos en ambas extremidades superiores, pensando sobre todo en la correcta coordinación de los movimientos de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón (principio de lateralidad). De esta manera se llega a obtener una sensación corporal real en base a nuestra imaginación, lo que conduce a los preceptos de ensayo mental del método Orloff-Tschekorsky⁴³.

⁴³ Orloff-Tschekorsky, que fue desarrollado por la pianista rusa de la cual toma su nombre, en los años 80 del siglo pasado, tras probar su eficacia en varios de sus estudiantes, fundó en 1992 el Instituto para la Ejercitación mental.



Contenidos disciplinares enlazados: Toma del violín, equilibrio, tensión muscular, relajación, mudras, recorrido energético, distensión, libertad y posición natural.



Figura 60. Acercamiento cinestésico: Apropiación mental, (2017).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.6. Actividad n°6: El limpia parabrisas:

El limpia parabrisas es uno de los ejercicios mostrados en el video tutorial n°2 de Yehudi Menuhin. Este ejercicio es muy conocido y utilizado por los maestros de cuerdas, pero su uso cabal y sus implicaciones ergonómicas no son correctamente aplicados. Su base conceptual y los esquemas de aplicación son los siguientes:

- 1.- Al empezar se necesita lograr una relajación estable en la mano derecha, por lo que se sugiere utilizar la técnica de manos de zombi explicada anteriormente.
- 2.- Se coloca cuidadosamente el pulgar y el índice en el arco, tratando de sentir la energía en la presión ejercida, por medio del concepto de mudra energético del yoga Iyengar.
- 3.- Al relajar la posición y se procede a colocar los demás dedos. A continuación, hacemos presión en todos los dedos y soltamos para fijar la posición.
- 4.- Una vez apropiados de este mecanismo. Giramos la muñeca 180 ° hacia la derecha hasta poner la palma de la mano hacia arriba. Se acomoda la posición y volvemos a la posición inicial con la palma hacia abajo.

Consiste fundamentalmente en tres pasos: **relajación, representación de sonido y movimiento**, así como tocar o cantar en el tempo imaginado. Este es un método de estudio para instrumentistas avanzados, pero que puede ser aplicable en instancias iniciales del aprendizaje instrumental, con magníficos resultados



5.- Al repetir el ejercicio se va aumentando poco a poco la tensión de giro y el tiempo que se soporta dicha tensión.

6.- Cuando se llegue a dominar este ejercicio con la práctica, se podrá aumentar su velocidad. Con esto se observa que la sujeción del arco se vuelve estable y flexible.

Contenidos disciplinares enlazados: Toma del arco, mudra energético, relajación, presión y distensión de la posición, tensión muscular, recorrido energético, giro elástico, tensión de giro, posición natural, flexibilidad y estabilidad.



Foto n°1

Foto n°2

Foto n°3

Figura 61. Acercamiento cinestésico: El limpia parabrisas, (2017).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.7. Actividad n°7: Agarra la pelota con una mano.

Este ejercicio sirve para afianzar la sensación de agarre en ambas manos. Se utiliza una pelota pequeña hecha de material flexible para que pueda ser sostenida con comodidad por la mano del niño.

1.- Para iniciar el docente se coloca en frente del estudiante y le se pide que coloque una mano (izquierda o derecha) en la posición de mano de zombi.

2.- Seguidamente le se acerca la pelota, se la lanza procurando que el estudiante la agarre en su trayectoria. Esta posición es inicialmente incomoda porque la mano está completamente

relajada. Al tomar y presionar la pelota el estudiante sentirá que se produce una distensión en la parte baja de la muñeca y el antebrazo. (Foto n°1)

3.- Se pide a continuación que manteniendo inmóvil el antebrazo, se levante poco a poco la muñeca en sentido vertical, hasta que coloque la palma de la mano totalmente hacia arriba. En este punto también se producen molestias, pero ahora se trata de una tensión en la parte baja de la muñeca y distensión en la parte superior del antebrazo. (Foto n°2)

4.- Por último, se pide al estudiante que arroje la pelota hacia adelante con fuerza. Aquí surge la sensación de relajación plena en los músculos que trabajamos anteriormente. La posición de la mano resultante es la ideal para empezar a tomar el arco con la idea de relajación consciente. (Foto n°3)

Contenidos disciplinares enlazados: Relajación, presión, tensión, distensión, posición natural, flexibilidad, estabilidad, sensibilización, sensación de relajamiento y relajamiento consciente.

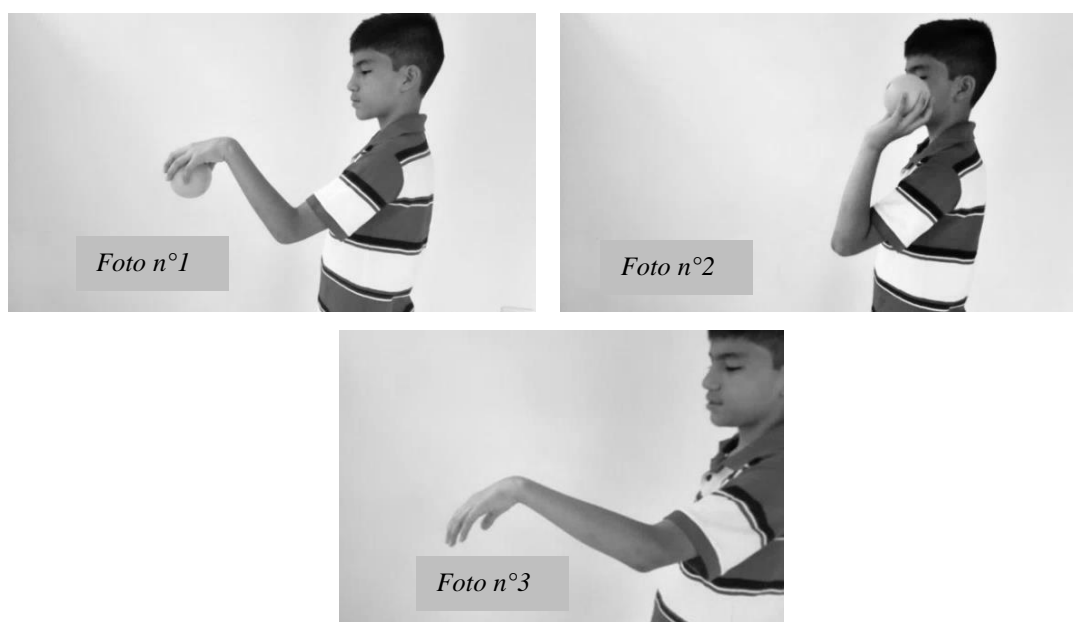


Figura 62. Acercamiento cinestésico: Agarra la pelota. (2017).

[Fotografías]. Archivo del investigador

3.15.5.8. *Actividad n°8: El Piano fantasma: La independencia de los dedos.*

El estudiante debe imaginarse que está al frente de un piano y que se va a ejercitar presionando y levantando los dedos de ambas manos en secuencias establecidas. Estos ejercicios están diseñados para trabajar la sincronización, la disociación de la lateralidad y los patterns, bajo los siguientes pasos:

1.- Trabajar sobre un escritorio o pupitre que sirva de base a manera de un teclado de piano. Este debe tener una altura apropiada para no cansar al estudiante.

2.- Se coloca los dedos como si fuésemos a tocar un piano, si es posible desde un inicio se trabaja con la idea táctil de los patterns establecidos firmemente en el diapason.

3.- Se procede a ejecutar diferentes secuencias en los dedos: Por ejemplo, se puede presionar ambos pulgares, luego ambos índices y así sucesivamente hasta completar una vuelta y regresar a los pulgares. La sincronización se puede hacer a través de un pulso generado por las palmas del docente o por un metrónomo.

4.- Variamos las secuencias y ritmos de presión para progresivamente desarrollar la independencia sensible de todos los dedos de las manos.

Contenidos disciplinares enlazados: La independencia de los dedos, relajación, presión, distensión de dedos sincronización, patterns, pulso, secuencia y ritmo.

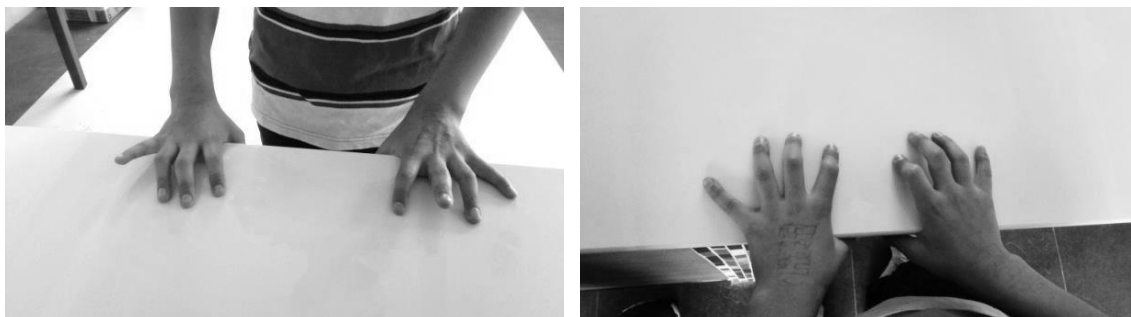


Figura 63. Acercamiento cinestésico El Piano fantasma. (2017).

[Fotografías]. Archivo del investigador



CAPITULO 4

4. Aplicación y Evaluación de la Propuesta didáctica.

Como habíamos previsto desde el inicio la esta investigación, para que la propuesta didáctica diseñada llegue efectivamente a los estudiantes, en primer lugar, primero debe ser asimilada e inteligenciada por sus docentes.

4.1. Actividades previas al proceso de enseñanza aprendizaje para docentes y estudiantes.

Antes de empezar el trabajo con el equipo docente debemos acondicionar una serie de actividades que nos conduzcan a una “limpieza de oídos”, es decir a asumir una decisión, tanto personal como institucional, de apertura al aprendizaje y adquisición nuevos conocimientos. Todo lo que nos sirve para enseñar debe ser perseguido, por lo tanto, si queremos llegar a tener las competencias de un docente a carta cabal, debemos pensar en un giro de 180 grados en la reestructuración de nuestro “yo” interior y por consiguiente en la reestructuración de nuestra forma de enseñar.

4.2. Capacitación a los docentes en la propuesta didáctica.

En la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil (OSIM) y en la escuela de música Logumá se implementó un plan de capacitación docente, el cual fue desarrollado en seis sesiones semanales de 30 minutos cada una. De acuerdo a este plan en la OSIM, se trabajó los días viernes por la tarde, mientras que en la escuela Logumá, se realizó la capacitación docente los días jueves a las 16h30.

4.2.1. Plan de aplicación de la propuesta didáctica a docentes de la OSIM y de Logumá.

El plan ha sido realizado en 4 fases, desarrolladas de la siguiente manera:

1.- Facilitación a los docentes de la bibliografía base, concerniente al marco referencial. Se pidió que se enfoquen especialmente en las obras: “Estirar” de Bob Anderson, “El violín



Interior” de Dominique Hoppenout y “Luz sobre los Yoga Sutras del Patañjali” de Iyengar. Además, pedimos a los maestros, ver y analizar la serie de videos tutoriales llamada “Seis lecciones con Yehudi Menuhin”, que se encuentran en YouTube. Con esta información, trabajamos en las primeras sesiones de capacitación, reconociendo la terminología y contenidos de la técnica instrumental renovada. Luego empezamos un dialogo sobre lo que la temática y con las nuevas maneras de afrontar la toma del instrumento y el arco. Para facilitar la comprensión trabajamos en parejas, buscando la musculatura más utilizada en la ejecución del instrumento. Sobre la base de las lecturas vamos descubriendo junto a ellos, la importancia del acercamiento inicial a través de la conciencia corporal.

2.- Con estos antecedentes procuramos establecer una estructura idónea para la clase pedagógica. Nos referimos a la apertura y finalización de la misma, a través de la corporalidad, es decir se fija la necesidad de utilizar una pequeña parte del tiempo en la fase de preparación corporal y aprestamiento consciente, que corresponde a la rutina de calentamiento y otra en la relajación consciente activa, a través del control de la respiración, la iniciación en la concentración y el ajuste del equilibrio corporal. Así mismo fijamos la estructura de la etapa de finalización del procedimiento, a través de la rutina de estiramiento corporal y de relajación consciente pasiva. Se debe tener una clase interactiva en base a las sugerencias de los docentes, para elegir los ejercicios y establecer las secuencias escogidas.

3.- Una vez que se interiorizan los conceptos anteriores se procede a discernir sobre lo que se “debe abordar” en una clase de técnica instrumental grupal, bajo el enfoque de los contenidos disciplinares escogidos y su transversalidad.

4.- Finalmente procedemos a aplicar las estrategias didácticas diseñadas en el capítulo anterior. Para este propósito es necesario poder contar con la participación de un pequeño grupo de estudiantes iniciales, en los cuales los docentes puedan observar el proceso de apropiación



de los conocimientos disciplinares de manera directa y experiencial. La observación pedagógica nos permite conectar fácilmente los procesos didácticos con conceptos clave que vamos a desarrollar en el aula.

4.2.2. Plan de aplicación de la propuesta didáctica a los estudiantes.

El proceso de aplicación con los estudiantes es similar al aplicado con los docentes, con la particularidad de que se inicia fomentando reglas y adjudicando roles. Por ejemplo, la fase de calentamiento y enfriamiento deben ser explicadas y dirigidas por el docente, durante las dos o tres primeras clases (apropiación de reglas), luego se le asigna el rol de facilitador o “docente a cargo” a cada uno de los estudiantes por turnos (apropiación de roles). Logramos así el involucramiento y estímulo psicológico necesario para fijar estas rutinas por medio de la apropiación de reglas y roles.

En cuanto a la estructura de la clase tomamos de cinco a diez minutos al inicio y final de la clase, para realizar un calentamiento y estiramiento respectivamente. El diseño de las rutinas corporales que son usadas en el aula se traslada a las clases grupales, en este caso hacia los ensayos parciales y generales de la orquesta. Para lograr regular este traslado, las rutinas deben ser estrictamente consensuadas por los todos los docentes. Trabajar sobre un mismo esquema de rigor y ordenes precisas de carácter obligatorio hace que se cree además un sentimiento de pertenencia e identidad con la institución.

Si hacemos una analogía con el protocolo de ensayos, sabemos que antes de empezar a tocar se debe afinar la orquesta. Entonces antes de afinar la orquesta, debemos afinarnos a “nosotros mismos” para proseguir con la ejecución e interpretación. Al terminar un ensayo normalmente se realiza la limpieza y desarme de los instrumentos, por lo tanto, al finalizar el ensayo, también realizamos la limpieza de tensiones y molestias corporales, desarmamos nuestra concentración y relajación, guardando nuestra energía y equilibrio interior.



La propuesta didáctica por lo tanto persigue que la experiencia práctica anteceda al proceso de explicación y conocimiento del lenguaje técnico musical. El auto aprendizaje en la zona de confort reduce drásticamente la interdependencia docente-estudiante en los procesos cognitivos y nos prepara para afrontar los problemas técnicos en la unidad del cuerpo y la mente, como pregona Hoppenout.

4.3. Tipos de evaluación de la propuesta didáctica.

Para evaluar la presente propuesta didáctica usamos en primer lugar la evaluación de diagnóstico, la cual se lleva a cabo siempre al inicio de un proceso investigativo. Recogemos la información y datos necesarios diseñar una evaluación sistemática y continua en la formación del estudiante bajo una visión holística en su aprendizaje. A continuación, mencionamos algunas herramientas de evaluación que nos permiten llevar un control de todo el proceso didáctico.

4.3.1. Herramientas de evaluación.

- Ficha de estudiante (evaluación inicial)
- Diario de clase. (evaluación sistemática)
- Controles de clase. (evaluación sistemática)
- Rediseño de la Cartilla de evaluación Roseta Zabala Frega. Actualización a la versión 5.0. (evaluación final del experimento secuencial)
- Audiciones, conciertos, actuaciones en público. (evaluación final)

4.4. Población y muestra del experimento secuencial

Aprovechando el desempeño del investigador como docente de violín y viola, se realizó la aplicación del experimento secuencial y evaluación de la propuesta didáctica, en cinco (5) estudiantes de viola de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal y en dos(2) estudiantes de violín de escuela Logumá, cuyo rango de edad oscila entre 7 a 11 años, con los cuales se ha



trabajado la aplicación de la propuesta en un ritmo de dos clases grupales semanales, por el lapso de seis (6) meses, en el transcurso del año 2018.

Tabla 28

Muestra poblacional para experimento secuencial comprobatorio
de los estudiantes capacitados de cuerdas altas.

Institución Musical	Estudio	Nº Est.
Estudiantes de Logumá	Secuencial Comprobatorio	2
Estudiantes de la OSMI	Secuencial Comprobatorio	5
Total muestra de estudiantes		7

Elaborada por: el investigador

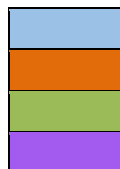
4.5. Análisis general de los resultados de la encuesta exploratoria inicial.

En este punto es necesario recordar los resultados obtenidos en la encuesta exploratoria inicial para estudiantes de cuerdas altas, para lo cual se ha diseñado una matriz de tabulación de datos, la cual es utilizada para cuantificar el nivel de conocimientos antes del proceso de capacitación para compararla luego con los resultados del experimento secuencial. Se debe tener en cuenta que la encuesta inicial exploratoria se la aplicó en una población de 25 estudiantes de violín y viola. (Ver página n°71, tabla n°3, llamada muestra poblacional para encuesta exploratoria y comprobatoria para estudiantes iniciales de cuerdas altas en Loja).

Esta comparativa de resultados tanto de la encuesta exploratoria, como los resultados obtenidos con la cartilla de evaluación nos proporcionan una valoración de los resultados obtenidos antes y después de realizar el experimento secuencial comprobatorio y proporcionan una idea clara de los resultados alcanzados en la interiorización de la consciencia corporal e instancias de los estudiantes capacitados.

En donde:

Ms= Muy satisfactorio
S= Satisfactorio
Ps= Poco satisfactorio
Ns= Nada satisfactorio





n°	Pregunta de la encuesta exploratoria	MS	S	PS	NS
1	¿Cuánto tiempo te ha tomado sostener correctamente el instrumento?		5	8	12
2	¿Te sientes a gusto con la forma de sostener tu instrumento?	3	6	9	7
3	¿Realizas calentamiento antes de empezar la clase y los ensayos en casa?	3	4	11	7
7	Desde que inicias la ejecución ¿cuánto tiempo pasa, antes de sentir molestias?	5	9	5	6
8	¿Te resulta cómoda la posición de los dedos y del brazo derecho sobre el arco?	4	4	11	6
9	¿Te sientes relajado al tocar tu instrumento?	4	6	9	6
10	¿Sientes una sensación de bienestar corporal, durante la ejecución instrumental?	4	6	10	5
11	¿Crees que es necesario ahondar en el estudio y manejo corporal para tocar tu instrumento?	12	6	5	2
12	¿Conoces o te han enseñado alguno de los siguientes métodos sobre consciencia corporal?	3	3	3	16

Figura 64. Matriz n°1: Tabulación de datos para la encuesta exploratoria para estudiantes de cuerdas altas (2019). [Matriz]. Elaborada por el investigador

Como podemos observar en las preguntas de la encuesta exploratoria inicial sujetas a esta tabulación, los resultados con mayor valoración se ubican siempre en las columnas de poco satisfactorio y nada satisfactorio, es decir en el momento que se realizó la valoración exploratoria se puede observar que los estudiantes no poseían herramientas ni conceptos claros de la temática corporal, lo cual conlleva a observar una marcada tendencia a sentir molestias y dolor en el momento de la ejecución, es decir que no se produce bienestar corporal al tocar una instrumento de cuerdas altas. Además, observamos que hay un desconocimiento general acerca de los métodos de respiración, relación y equilibrio corporal y demás conceptos de apropiación de consciencia corporal.



4.6. Rediseño de la cartilla de evaluación

Para llevar a cabo el proceso de evaluación del experimento secuencial propuesto, se ha rediseñado la cartilla de evaluación referenciada en el análisis situacional de esta investigación, ubicada en la página n° 100, figura n° 46, llamada Cartilla de Evaluación cualitativa para



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cuerdas altas 4.0. Esta cartilla se ha reestructurado y actualizado a la versión 5.0 y se diferencia de su antecesora en algunos aspectos importantes, como son la división del trabajo o postura corporal en dos ejes, en los cuales el primero se encarga de la “toma del violín” y el segundo lo hace con la “toma del arco”; por otro lado se aumentó en la cartilla, un proceso didáctico basado en los contenidos disciplinares analizados en la presente investigación, al que se denomina “Acercamiento consciente e instancias”, a través del cual se recoge la información sobre los conceptos clave: respiración, relajación, concentración, lateralidad, sensación táctil y equilibrio.

 		CARTILLA DE EVALUACIÓN MODELO ROSETA ZABALA FREGA				OSIM
Versión 5.0	AÑO LECTIVO: 2018	MS	S	PS	NS	
CARTILLA DE EVALUACIÓN		Muy Satisfactorio	Satisfactorio	Poco Satisfactorio	Nada Satisfactorio	
Modelo "Roseta Zabala - Frega" modificado						
DESCRIPCIÓN Y MANTENIMIENTO DEL INSTRUMENTO						
Partes del instrumento						
Armado y aprestación						
Limpieza y cuidado						
POSTURA CORPORAL E INSTANCIAS: Toma del violín						
Cabeza						
mentón						
cuello						
hombros						
Brazo izquierdo: dedos, muñeca, antebrazo y brazo.						
POSTURA CORPORAL INSTANCIAS: Toma del arco						
Bajar / subir / cambios de cuerda						
Control de porciones de arco						
Golpes de arco						
Orden de secuencia						
TRABAJO AUDITIVO E INSTANCIAS:						
Memoria musical						
Afinación						
Digitación						
Calidad de producción sonora						
LECTO-ESCRITURA MUSICAL E INSTANCIAS:						
Lecto-escritura						
Relaciones sonoras						
Apreciación musical						
TRABAJO GRUPAL E INSTANCIAS						
Orquesta y ensamble						
Protocolo						
Atención y silencio						
Estudio y repertorio						
Partituras y materiales						
ACERCAMIENTO CONSCIENTE E INSTANCIAS						
Respiración						
Relajación						
Concentración						
Equilibrio						
Lateralidad						
Correlación						
OBSERVACIONES:						

Loja, noviembre/2018



Figura 65. Rediseño de la Cartilla modelo Roseta Zabala Frega, RZF⁴⁴ versión 5.0, (2018). [Matriz]. Elaborada por el investigador

⁴⁴ RZF= Iniciales para referirnos a la Cartilla de evaluación modelo Roseta Zabala Frega



4.6.1. Matriz de Tabulación de datos cualitativos para la cartilla de evaluación modelo

RZF. Resultados de los contenidos procedimentales obtenidos.

		MATRIZ N°1 DE TABULACIÓN DE DATOS PARA LA CARTILLA DE EVALUACIÓN MODELO: ROSETA ZABALA FREGA 5.0																				
Versión 5.0		AÑO LECTIVO: 2018		Estudiante 1		Estudiante2		Estudiante 3		Estudiante 4		Estudiante 5		Estudiante6		Estudiante7		Valoración total				
		Ms	S	Ps	Ns	Ms	S	Ps	Ns	Ms	S	Ps	Ns	Ms	S	Ps	Ns	Ms	S	Ps	Ns	
CARTILLA DE EVALUACIÓN																						
Modelo "Roseta Zabala - Frega" modificado																						
POSTURA CORPORAL E INSTANCIAS: Toma del violín																						
Cabeza		x																				
mentón		x																				
cuello			x																			
hombros			x																			
Brazo izquierdo: dedos, muñeca, antebrazo y brazo.			x																			
POSTURA CORPORAL E INSTANCIAS: Toma del arco																						
Bajar / subir / cambios de cuerda		x								x												
Control de porciones de arco		x									x											
Golpes de arco			x																			
Orden de secuencia			x																			
TRABAJO AUDITIVO E INSTANCIAS:																						
Memoria musical		x																				
Afinación			x																			
Digitación			x																			
Calidad de producción sonora			x																			
LECTO ESCRITURA MUSICAL E INSTANCIAS:																						
Lecto escritura musical		x				x																
Relaciones sonoras		x																				
Apreciación musical		x																				
TRABAJO GRUPAL E INSTANCIAS																						
Orquesta y ensamble		x																				
Protocolo			x																			
Atención y silencio		x																				
Estudio y repertorio																						
Partituras y materiales																						
ACERCAMIENTO CONSCIENTE E INSTANCIAS																						
Respiración		x				x																
Relajación			x																			
Concentración		x				x																
Equilibrio		x																				
Lateralidad			x																			
Correlación		x				x																
OBSERVACIONES:																						



Esta matriz ha sido diseñada para poder reconocer y tabular fácilmente los datos obtenidos con la aplicación de los contenidos procedimentales de la cartilla de evaluación RZF versión 5.0. Los resultados son identificables tanto para cada estudiante como de manera grupal a través de la casilla de valoración total general.

4.6.2. Matriz resumen de tabulación de datos cualitativos para la cartilla de evaluación modelo RZF 5.0. Resumen de resultados.

MATRIZ N°2 DE TABULACIÓN DE DATOS	Valoracion total			
	Ms	S	Ps	Ns
CARTILLA DE EVALUACIÓN RZF				
POSTURA CORPORAL E INSTANCIAS: Toma del violín				
Cabeza	2	4	1	0
mentón	3	4	0	0
cuello	1	5	1	0
hombros	2	3	2	0
Brazo izquierdo: dedos, muñeca, antebrazo y brazo.	2	5	0	0
POSTURA CORPORAL INSTANCIAS: Toma del arco				
Bajar / subir / cambios de cuerda	4	3	0	0
Control de porciones de arco	3	4	0	0
Golpes de arco	2	4	1	0
Orden de secuencia	2	3	2	0
TRABAJO AUDITIVO E INSTANCIAS:				
Memoria musical	5	1	1	0
Afinación	0	7	0	0
Digitación	1	6	0	0
Calidad de producción sonora	3	2	2	0
LECTO ESCRITURA MUSICAL E INSTANCIAS:				
Lecto escritura musical	5	2	0	0
Relaciones sonoras	1	6	0	0
Apreciación musical	2	3	1	0
TRABAJO GRUPAL E INSTANCIAS				
Orquesta y ensamble	1	6	0	0
Protocolo	7	0	0	0
Atención y silencio	4	3	0	0
Estudio y repertorio	4	3	0	0
Partituras y materiales	3	2	1	0
ACERCAMIENTO CONSCIENTE E INSTANCIAS				
Respiración	5	2	0	0
Relajación	3	3	1	0
Concentración	4	3	0	0
Equilibrio	3	3	1	0
Lateralidad	4	3	0	0
Correlación	4	2	1	0

Figura 66. Matriz n°3: Resumen de tabulación de datos, para la cartilla modelo RZF 5.0 Resumen de resultados, (2019). [Matriz]. Elaborada por el investigador



Para la realización de este experimento secuencial se necesitó de la colaboración y trabajo con de los estudiantes de violín y viola tanto de la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil, como de la escuela Logumá. Por esta razón es necesario expresar por parte del investigador, el agradecimiento tanto al mstro. Nuery Vivas, Director de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal, como al mstro. Pablo Guzmán, Director de la escuela de música Logumá, quienes permitieron se pueda trabajar con los docentes y estudiantes de estas instituciones lojanas, en la realización de la observación exploratoria, la aplicación de la propuesta diseñada (durante 6 meses) y la evaluación a través de la cartilla de evaluación modelo Roseta Zabala Frega versión 5.0.

4.7. Análisis de resultados de la aplicación de la cartilla de evaluación RZF 5.0

De las matrices de tabulación de datos obtenemos la información necesaria para realizar el análisis evaluativo de la aplicación de la propuesta didáctica. Se ha tomado para en el análisis en las tablas y gráficas, como simbología las siguientes equivalencias:

4.7.1. Análisis de resultados de la cartilla de evaluación.: postura corporal e instancias en la toma del violín/viola.

Tabla 29

Postura Corporal e instancias: **Toma del violín**

INSTANCIAS:	Ms%	S%	Ps%	Ns%
Cabeza	28,6	57,1	14,3	0,0
mentón	42,9	57,1	0,0	0,0
cuello	14,3	71,4	14,3	0,0
hombros	28,6	42,9	28,6	0,0
Brazo derecho	28,6	71,4	0,0	0,0

Elaborada por: el investigador

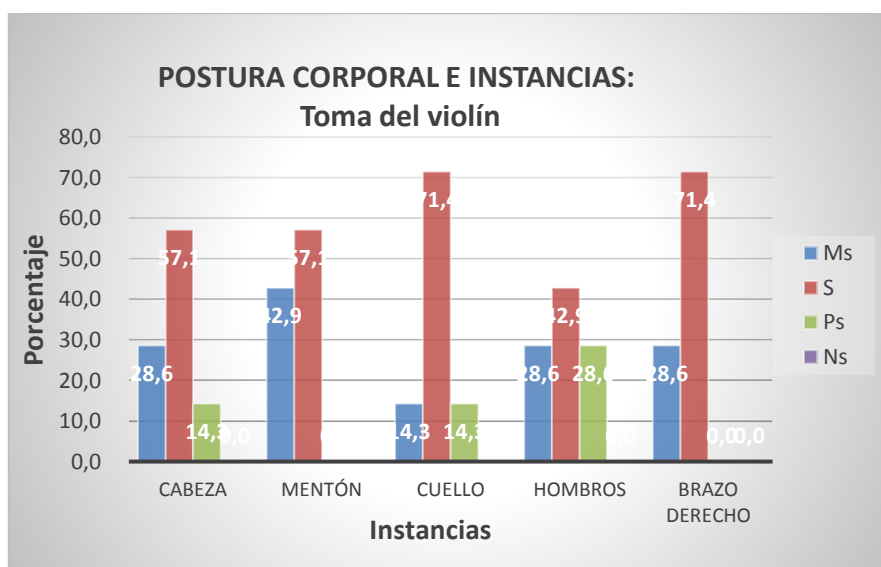


Figura 68. Postura corporal e instancias en la toma del violín.

[Gráfico de barras]. Elaborado por el investigador.

4.7.1.1. *Análisis:* Si consideramos que el resultado observado en la postura corporal con el violín, tiene un sesgo en la zona de satisfactorio y muy satisfactorio, se puede afirmar que ha habido una mejora ostensible en este apartado con respecto a los datos obtenidos en la encuesta exploratoria.

4.7.2. *Análisis de resultados de la cartilla de evaluación.: postura corporal e instancias en la toma del arco.*

Tabla 30

Postura Corporal: **Toma del arco**

INSTANCIAS:	Ms%	S%	Ps%	Ns%
Π / V / cambio cuerda	57,1	42,9	0,0	0,0
Control de sección	42,9	57,1	0,0	0,0
Golpes de arco	28,6	57,1	14,3	0,0
Orden de secuencia	28,6	42,9	28,6	0,0

Elaborada por: el investigador

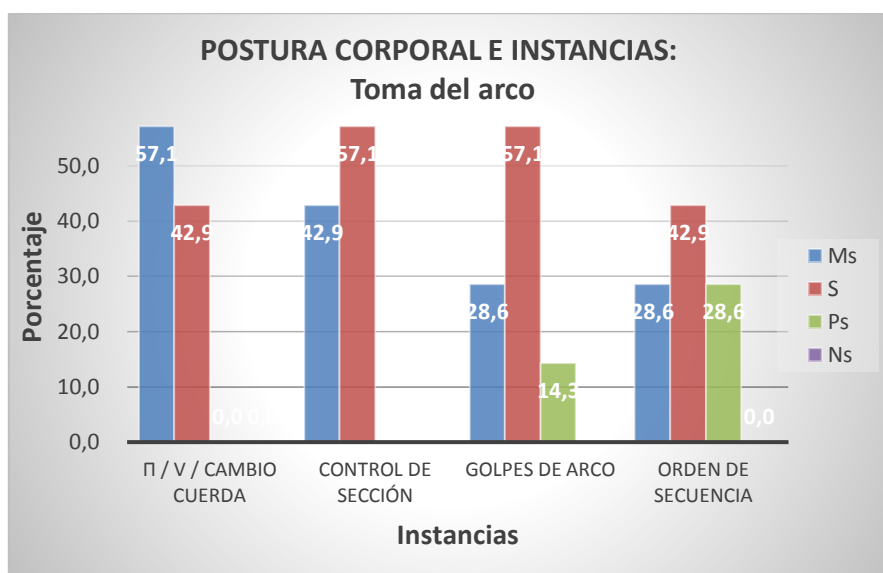


Figura 69. Postura corporal e instancias en la toma del arco.

[Gráfico de barras]. Elaborado por el investigador.

4.7.2.1. *Análisis:* Según los datos obtenidos sigue la tendencia en la mejoría postural en la toma del arco, aquí consideramos además que ya no solo se trata de contenidos en la posición correcta de los dedos y la muñeca del brazo derecho, sino que los contenidos abarcan este proceso inicial además de la técnica instrumental de golpes de arco, control de secciones y secuencias de ordenes en base rítmica.

4.7.3. *Resultados de la cartilla de evaluación.: Trabajo auditivo e instancias.*

Tabla 31

Trabajo auditivo

INSTANCIAS:	Ms%	S%	Ps%	Ns%
Memoria musical	71,4	14,3	14,3	0,0
Afinación	0,0	100,0	0,0	0,0
Digitación	14,3	85,7	0,0	0,0
Calidad de producción sonora	42,9	28,6	28,6	0,0

Elaborada por: el investigador

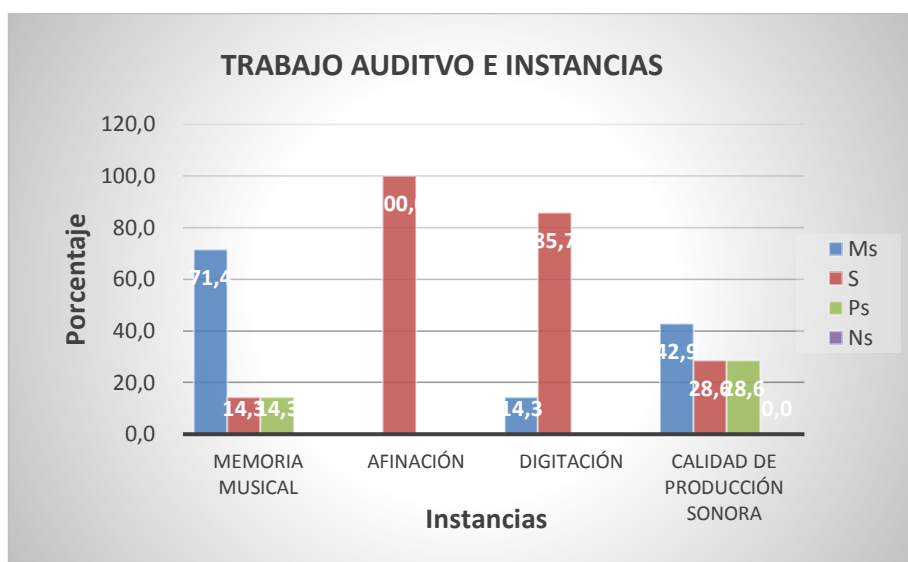


Figura 70. Trabajo auditivo e instancias.

[Gráfico de barras]. Elaborado por el investigador

4.7.3.1. Análisis: El trabajo auditivo se enmarca en la apropiación sensorial de la música en los diferentes contenidos procedimentales. Aquí es muy importante señalar que la mayor parte de los estudiantes evaluados, poseen ya una interiorización hacia el complejo proceso de la afinación. No se valora si toca afinado o no, se valora si siente y distingue su afinación relativa interior, también se ha mejorado sustancialmente la memoria musical, la cual poco a poco se establece correctamente en la ubicación de los dedos en el diapasón a través de los diferentes patterns, logrando que la calidad sonora vaya en aumento.

4.7.4. Resultados de la cartilla de evaluación.: Lecto- escritura musical e instancias.

Tabla 32

Lecto-escritura musical:

INSTANCIAS:	Ms%	S%	Ps%	Ns%
Lecto-escritura musical	71,4	28,6	0,0	0,0
Relaciones sonoras	14,3	85,7	0,0	0,0
Apreciación musical	28,6	42,9	14,3	0,0

Elaborada por: el investigador

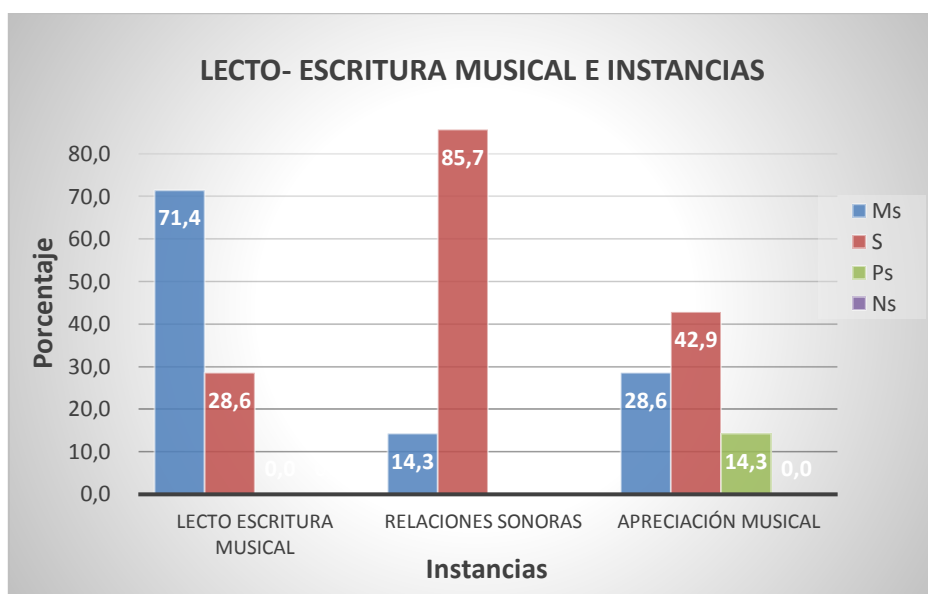


Figura 71. Lectoescritura musical e instancias.

[Gráfico de barras]. Elaborado por el investigador

4.7.4.1. *Análisis:* Analizando los datos obtenidos se puede valorar que apenas se ha empezado con la decodificación de lectoescritura musical, el aprendizaje musical a través del método de la lengua materna nos ha conducido a relacionar contenidos abstractos como es la notación musical con los contenidos instrumentales desarrollados por los estudiantes, es decir la practica instrumental ha acelerado ostensiblemente el proceso de lectoescritura música. Sobre las relaciones sonoras que se refieren a la interpretación emocional, hay un avance en su desarrollo, pero todavía, hay mucho que trabajar para que se refleje satisfactoriamente en los resultados.

4.7.5. Resultados de la cartilla de evaluación.: Trabajo grupal e instancias.

Tabla 33

Trabajo grupal e instancias

INSTANCIAS:	Ms%	S%	Ps%	Ns%
Orquesta y ensamble	14,3	85,7	0,0	0,0
Protocolo	100,0	0,0	0,0	0,0
Atención y silencio	57,1	42,9	0,0	0,0
Estudio y repertorio	57,1	42,9	0,0	0,0
Partituras y materiales	42,9	28,6	14,3	0,0



Elaborada por: el investigador

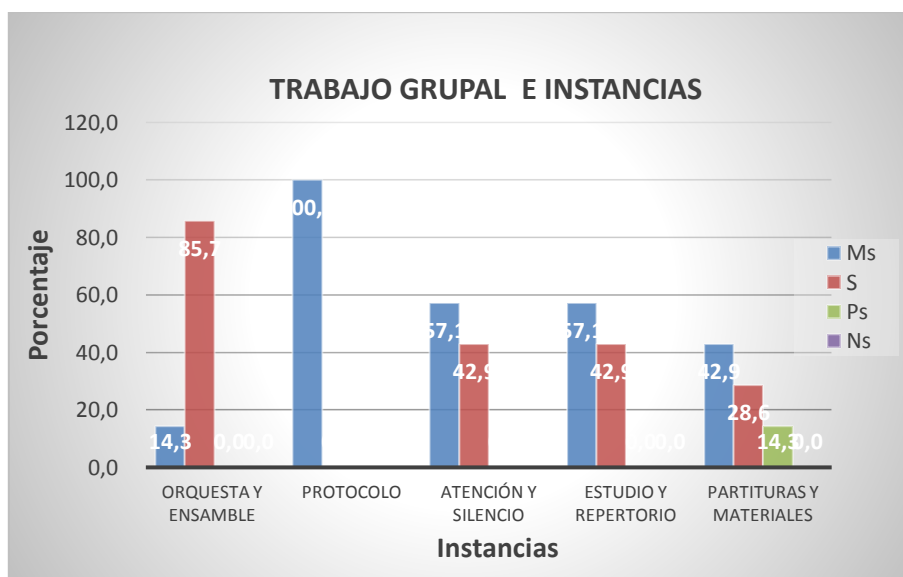


Figura 72. Trabajo grupal e instancias. [Gráfico de barras].

Elaborado por el investigador

4.7.5.1. Análisis: Se observa en los datos analizados una tendencia muy interesante, la práctica grupal en la orquesta es la que más estimula el aprendizaje, desarrolla un sentido de competencia en adquirir rápidamente las metas del aprendizaje. Los más capaces estimulan que la clase se supere en misma medida que ellos superan sus metas técnicas particulares. El protocolo de relaciones y roles esta interiorizado completamente. A pesar de ser un grupo de estudiantes de nivel inicial se nutren de la experiencia de los que llevan más tiempo en la música. La atención y silencio va mejorando al igual que su comportamiento responsable en la práctica diaria.

4.7.6. Resultados de la cartilla de evaluación.: Acercamiento consciente e instancias.

Tabla 34

Acercamiento consciente e instancias

INSTANCIAS:	Ms%	S%	Ps%	Ns%
Respiración	71,4	28,6	0,0	0,0
Relajación	42,9	42,9	14,3	0,0
Concentración	57,1	42,9	0,0	0,0
Equilibrio	42,9	42,9	14,3	0,0
Lateralidad	57,1	42,9	0,0	0,0
Correlación	57,1	28,6	14,3	0,0

Elaborada por: el investigador

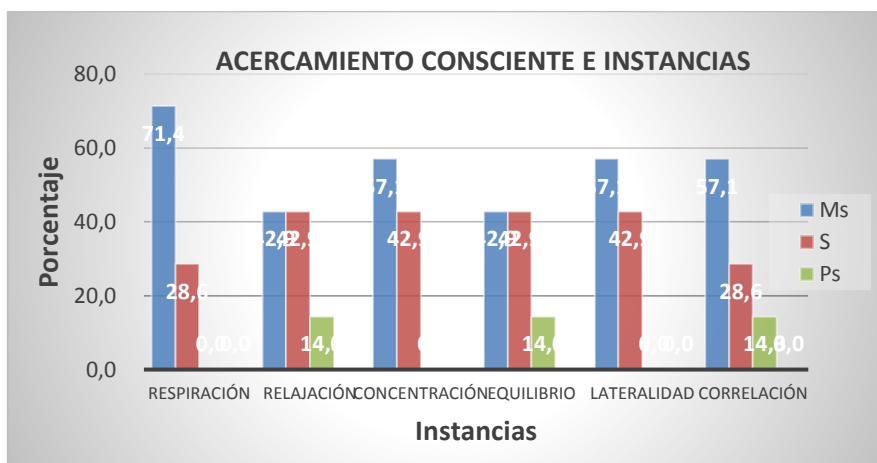


Figura 73. Acercamiento consciente e instancias [Gráfico de barras].

Elaborado por el investigador

4.7.6.1. *Análisis:* Hemos tomado seis de los conceptos más relevantes de toda la investigación concernientes a los contenidos disciplinares transversales, que abarcan a los métodos, técnicas, procesos y estrategias. Estos son: Respiración equilibrio concentración, equilibrio lateralidad y correlación. Dichos criterios al ser valorados cualitativamente nos proporcionan la información relevante sobre la consciencia corporal en el proceso de iniciación musical. Según los datos obtenidos la respiración ha sido el concepto más interiorizado, luego se observa que la relajación no es muy estable en el grupo, por lo tanto, el nivel de concentración será un promedio de ambas. Lo que quiere decir que los niveles de apropiación mental inciden proporcionalmente en la apropiación física motriz.

Seguidamente aparece la concentración, la cual surge del equilibrio y cruce de los dos conceptos anteriores, por lo que es lógico encontrarse en un nivel intermedio entre los valores porcentuales de la respiración y la relajación. Producto del análisis de estos 3 primeros contenidos disciplinares, podemos desarrollar una segunda fase, referida al equilibrio corporal y mental.

El uso de la lateralidad para nuestro propósito no es el predominio de una parte del cuerpo sobre otra. Se trata más bien de obtener una relación en espejo en la relajación y predisposición

muscular, es decir al notar un músculo del brazo derecho tensionado, procuramos liberarlo relajando el mismo músculo, pero del brazo izquierdo.

4.8. Consideraciones generales sobre la evaluación de resultados.

Según las matrices de tabulación, se observa que ninguna calificación cualitativa está bajo el rango de “nada satisfactorio”. El modelo de educación tradicional sumado al uso de pedagogía sin fundamento, conduce al estudiante a un bloqueo físico y mental. Se debe procurar mejorar en todos estos aspectos disciplinares, porque el avance de todos permite el desarrollo transversal de los contenidos. En la misma relación, nuestra cartilla de evaluación también presenta ese nivel de sensibilidad, porque permite mejorar los aspectos poco desarrollados, en función de los más estables.



Figura 74. Observación de la toma del violín/viola y arco. Estudiantes evaluados. (2018).

[Fotografías]. Archivo del investigador

Luego de realizar la aplicación de nuestra propuesta didáctica se puede observar en las fotografías de los estudiantes iniciales capacitados y evaluados secuencialmente (figura 74), que se ha obtenido una posición cómoda y equilibrada en la toma del instrumento. Se nota en ellos, además, que la muñeca y los hombros se encuentran distencionados, es decir hay una posición estable y relajada, lo que indica que la apropiación corporal se puede interiorizar en los más pequeños y en un periodo de tiempo relativamente corto.



Se observa también que el equilibrio de los miembros superiores, hace más fácil la producción del sonido, así mismo notamos que el acercamiento al instrumento, deja de ser un periodo de estrés y fatiga corporal y se convierte en un juego mental-corporal, el cual obviamente estimula al estudiante inicial en el aprendizaje.

La fase de calentamiento y enfriamiento han logrado asimilarse y fijarse como una necesidad rutinaria. Así también las estrategias pedagógicas son interiorizadas rápidamente por los estudiantes, al desarrollarse en forma divertida porque recrean situaciones en donde la imaginación y esfuerzo físico aplicado, le permiten el disfrute tanto a nivel personal y como social en la práctica grupal.

La propuesta didáctica ha derivado en el diseño de una guía metodológica para la iniciación en el violín/ viola, que se puede aplicar en edades tempranas (a partir de los cuatro años); a través de esta, los niños pueden aproximarse a la enseñanza del violín/viola de un modo fácil y progresivo, en primera instancia sin el instrumento, adquiriendo destrezas técnicas aplicables en la técnica instrumental, es decir a la par de la iniciación en el lenguaje musical. Los ejercicios motrices propuestos en los estudiantes originan un abordaje inconsciente en el instrumento (solamente el docente, está consciente de la manera del abordaje inicial), por ejemplo: Si golpeamos con palmas un ritmo preestablecido durante una canción infantil, porque no ir un paso más allá y comenzar a utilizar los movimientos de ejecución violinística, sobre todo el del arco en el brazo derecho (arriba-abajo) y los patterns en la mano izquierda (posiciones de los dedos sobre el diapasón); así logramos disminuir el proceso cognitivo al mínimo y vamos de una vez trabajando con los movimientos y la lateralidad cerebral, a la par que del acercamiento a la lectura musical.

La experiencia debe preceder al proceso de explicación y conocimiento del lenguaje técnico-musical propio de cada especialidad, tal como ocurre con el aprendizaje de una lengua materna,



primero empieza por imitación, luego se adquieren los conceptos un significado concreto, para finalmente llegar a ser decodificado a través de la lectura y escritura.

4.9. Conclusiones

Los pensamientos y sensaciones son fundamentales en el acercamiento inicial porque nos pregonan la riqueza interior humana, la misma que solo puede explotarse mediante un cuerpo en libertad, sin nada que lo perturbe; es aquí donde el equilibrio corporal es la primera instancia para conseguir un equilibrio energético entre la mente y el cuerpo.

La posición violinística es muy exigente y compleja corporalmente, al provocar y ubicar los desequilibrios en la parte superior del cuerpo. Esta posición nos lleva a mantener, sostener y orientar el instrumento por encima de nuestro cuerpo provocando cansancio y tensiones musculares, los cuales a largo plazo se pueden convertir en lesiones serias. Si logramos una fusión corporal consciente con el instrumento, como nos sugiere D. Hoppenot, no debemos provocar ninguna tensión, ni molestia, mucho menos causar daño.

Se puede concluir también, que al iniciar un proceso de enseñanza musical se somete al estudiante a un fortalecimiento motriz y mental sobre el acercamiento y toma del instrumento, lo que sustenta, además, la conveniencia de las orientaciones metodológicas tratadas en esta propuesta. Por lo tanto, se entrelazan los principios pedagógicos que priorizan la comprensión de la música y el movimiento, con los conocimientos básicos del lenguaje musical y la práctica de la música en grupo.

Sistematizar y ordenar los puntos de partida y determinar cómo se van a enseñar todos los saberes es lo que un profesor de instrumento tiene que resolver y evaluar a diario. Detallar el tipo de implicaciones cognitivas que posee un contenido cualquiera, le permite al docente identificar lo que le falta por enseñar, para que el alumno se apropie de dicho contenido. Fijar estos procesos de enseñanza aprendizaje ha hecho posible un primer ordenamiento, que tiene



como finalidad definir las diferentes instancias de las virtudes desarrolladas y la falta de ellas, para orientar al docente en el desarrollo y jerarquización del avance técnico musical.

Trabajar técnicas de relajación muscular antes de cada sesión con el instrumento para lograr una fase de relajación corporal adecuada, mejora la circulación sanguínea cerebral, y conlleva a obtener un máximo de atención postural para evitar posibles lesiones.

La apropiación de sensaciones y emociones en la música se puede iniciar desde la etapa inicial de aprendizaje, para lo cual debemos entender la dinámica de corporal y su incidencia en la técnica instrumental, conocer profundamente su funcionamiento, sus características y sus posibilidades. La interiorización de las sensaciones musculares favorece la concentración y la relajación muscular.

Recogiendo las orientaciones didácticas como elementos de referencia para la reflexión de los actores involucrados en el proceso educativo, es necesario exigir la inclusión de la temática corporal y mental dentro de la programación didáctica. La consideración heterogénea de que el grupo de trabajo, tanto en sus aptitudes musicales, como en las motivaciones para estudiar un instrumento, se respalda en los principios del desarrollo cognitivo y socio-afectivo de manera individual. Este hecho requerirá la continua adecuación de los contenidos a las necesidades particulares de cada estudiante, sin descuidar la meta de aprendizaje holística como grupo social.

4.10. Recomendaciones

Es importante subrayar que el aprendizaje es un proceso de construcción social, en el cual intervienen además del propio estudiante y del equipo educativo, el grupo de estudiantes y la familia. Las familias deberán ser sensibilizadas sobre la necesaria dedicación y seguimiento en casa de lo aprendido. En este sentido, las clases instrumentales iniciales por su temporalización



y número de estudiantes, permiten aprovechar las ventajas de la enseñanza individualizada, así como la inercia de la socialización natural del estudiante y su desarrollo en el grupo.

A la par es necesario realizar un proceso de socialización y valoración a través de clases para padres, tomando un elemento importante de la filosofía Suzuki. A los padres los denominaremos “profesores de casa” durante esta etapa inicial. La idea es crear un agradable ambiente de estudio, dentro del cual los padres deben entender la dinámica de estudio, además de tener la capacidad de guiar a sus hijos en el estudio del instrumento, sobre todo en las primeras fases, en lo que se refiere a aspectos generales como postura, movimientos principales, dirección, relajamiento, etc.

Es muy importante cultivar en clase los **aprendizajes significativos**, para asegurarse de que los contenidos serán recibidos, integrados e interiorizados por los estudiantes. El cuerpo docente debe procurar un ambiente apropiado que permita realizar con naturalidad el proceso de enseñanza-aprendizaje. También es necesario favorecer en los estudiantes aspectos como la motivación y la autoestima. Para ello, se emplearán todos los mecanismos o recursos necesarios. La adopción de esta metodología de carácter lúdico de ningún modo implica la disminución del nivel técnico de enseñanza, todo lo contrario, debe propiciar un mayor esfuerzo del estudiante en conseguir el nivel exigido y planificado previamente.



Bibliografía:

- Anderson R. (1980), *Estirándose, Como rejuvenecer el cuerpo*, California, EUA
- Bravo Marcano, A. y Santana Granell, Y. (2011). *Elaboración de un diseño instruccional para la enseñanza de la música a niños entre 6 y 8 años*. Universidad Central de Venezuela Escuela de educación, Caracas, Venezuela.
- Bruser, M. (1999), *El Arte de Practicar*, New York.
- Cabedo, A. *La educación musical como modelo para una cultura de paz*. Investigador del Máster Internacional en Estudios de Paz, Conflictos y Desarrollo.
- Carbajo Martínez, C. (2009). *Autopercepción de competencias profesionales y la práctica de aula*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Murcia, España.
- Cruz Pérez A., *Ergonomía en el instrumentista de cuerda frotada y punteada*, Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Delors, J. et al. (1996): *La educación encierra un tesoro*. Madrid: Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI. Ediciones Santillana/UNESCO.
- Dewey J. *Constructive conscious control of the Individual*, de F. M. Alexander, p. xxvii.
- Díaz Bucero, J. y Sánchez Pérez, M. D. (2013). *Investigación y Arte: La investigación y la difusión desde la experiencia estética*. Universidad de Granada. Granada, España.
- Domínguez, C.O. (2002). *Contenidos procedimentales en la pedagogía del violín, su análisis en los métodos Suzuki-Havas-Spiller*. Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical, Universidad Autónoma de México. Vol 2, No 003, Distrito Federal, México.
- Feldenkrais, M.(1972), *Autoconciencia por el movimiento, Ejercicios fáciles para mejorar tu postura*, editorial PAIDOS IBERICA, ISBN: 9788449321979, New York, EUA.
- Frega A. L. (2007) *Interdisciplinaridad: enfoques didácticos para educación general*. 1º edición, Buenos aires, Argentina. IBSN: 978 950 507 990 2.
- Hoppenot D, (2002) *El violín interior*, trad. Juan Sanabras, editorial Real Musical, ISBN-13: 978-8438703151.
- Iyengar, B.K.S. (2005), *luz sobre el yoga*, Isbn 9788472455955, kairos.
- Jones F., *Body awareness in action: A study of teh Alexander Technique*. New York, schocken books, 1976.



- Klein-Vogelbach S, Lahme A. y Spirgi-Gantert I, (2010), Interpretación Musical Y Postura Corporal, trad. Fernández del Pozo F., ediciones Akal, ISBN: 978-84-460-2746
- López Badajoz, E. M. (2006). Aptitudes musicales y atención en niños entre diez y doce años. Tesis Doctoral. Universidad de Extremadura. Extremadura, España.
- Macas Cabrera, J.F. (2015) Resumen Ejecutivo Sinfín. Documento interno Sinfín-Fedes. Loja, Ecuador.
- Macas Cabrera, J.F. (2014) Cartillas de evaluación cualitativa: Modelo roseta Zabala Frega modificado. Documento Sinfín. Loja, Ecuador.
- Montesino Sierra, R. M. (2003). El maestro especialista: Formación musical inicial y la praxis de la educación musical escolar. Soportes audiovisuales e informáticos serie Tesis Doctorales.
- Morin. E. (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. Traducción de Mercedes Vallejo-Gómez, EPD-99IWSI4.
- Negreda Gonzales, P.L. la inteligencia musical. IBSN: 978 84 686 6180 3. España.
- Oriol, N. (2012). Metodología cuantitativa y cualitativa en la investigación sobre la formación inicial del profesorado de educación musical para primaria. Aplicación a la formación instrumental. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Ortiz Castro H. J. (2006). Universidad Pública de Navarra. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales departamento de Psicología y Pedagogía, la educación musical y artística en la formación del profesorado: estudio comparativo entre la universidad pública de Navarra (España) y la Universidad de Pamplona (Colombia). Pamplona, España.
- Peñalba Acitores A., (2008), Tesis doctoral: El cuerpo en la interpretación musical un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos, Universidad de Valladolid, Facultad de filosofía y letras, España.
- Real Academia Española. (2014). Holismo. En Diccionario de la lengua española (23º ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KZWLkpD>
- Registro Oficial (2015). Acuerdo No. MINEDUC-ME-2015-00065-A. Quito, Ecuador.
- Registro Oficial N° 417(2011). Ley Orgánica de Educación Intercultural del Ecuador. Quito, Ecuador.



- Registro Oficial No. 449(2008). Asamblea Nacional del Ecuador. Constitución *del Ecuador*, edición de bolsillo. Quito, Ecuador.
- Salinas Avendaño, J. E. (2012). Guía Metodológica para la Enseñanza del Violín en Grupo, para niños de siete a nueve años de la escuela Gabriel García Márquez del Barrio Monteserrín en Quito. Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Zabala, A. (1993). Como trabajar los contenidos procedimentales en el aula. Barcelona, España.

Documentos Electrónicos

- Poblete Lagos, Carlos. (2010). Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998). *Revista musical chilena*, 64(214), 12-35. Recuperado en 06 de noviembre de 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902010000200004&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-27902010000200004.
- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. (2010). Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española. *Revista musical chilena*, 64(214), 52-74. Recuperado en 06 de noviembre de 2015, de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902010000200006&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-27902010000200006.
- Romero, G. (2009). Blog de Gesvin. Infografía: Los 4 Pilares de la Educación Propuestos por la UNESCO. Recuperado de <https://gesvin.wordpress.com/2015/03/23/los-4-pilares-de-la-educacion-propuestos-por-la-unesco/>
- Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?id=5nXXGRMkYqQC&lpg=PA11&ots=KrzYV3nDwj&dq=tesis%20sobre%20pedagogia%20musical&lr&pg=PA16#v=onepage&q&f=false>



Anexos

1. Investigación de campo

1.1. Entrevista para expertos sobre el acercamiento inicial al violín y la viola.



ENTREVISTA A EXPERTOS

Objetivos de la entrevista: Obtener una visión global y multidisciplinar sobre la toma inicial y conciencia corporal de un instrumentista de cuerdas altas.

Muestreo Opinático clave: Criterios de especialistas, en los ámbitos abordados en la Investigación:

- Mstra. Minako Ito (Concertista de japonesa de violín): Técnica Feldenkrais. Tesis acerca de técnicas de relajación en la enseñanza del violín.
- Mstro. Maxwell Pardo (Concertista venezolano y Director de Orquesta): Escuelas violinísticas y la evolución académica del violín. Concertista de violín.
- Mstro. Galo Segarra: Yoga Iyengar
- Tnlgo. Vinicio Ichao: Fisiatra - Estirarse y calentamiento antes de la ejecución musical
- Mstro. Abimael Guzmán, violinista concertista, profesor del conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”

Datos informativos:

Nombre de la Institución en la que labora:

Fecha:/...../2017

Nivel de enseñanza:

- | | |
|-------------------------------------|-----|
| Inicial (1 a 2 años de estudio) | () |
| Medio (3 a 6 años de estudio) | () |
| Superior (Más de 7 años de estudio) | () |
| Todos los niveles | () |

Título profesional:

- | | |
|------------------------|-----------|
| Tecnólogo | () |
| Licenciado Instrumento | () |
| Licenciado Pedagogo | () |
| Magister | () |
| Otros | () |

Primera Parte: Preguntas cerradas

1. ¿Cuántos años ha laborado como docente, en el instrumento de especialidad?
2. ¿Cuáles son las metodologías para la enseñanza aprendizaje instrumental que ha estudiado?
3. Conoce usted alguno método o técnicas que trabajen sobre la consciencia corporal, su uso y aplicación en los estudiantes a nivel inicial.
4. ¿Consideran importante las Instituciones Educativas (en caso de trabajar para alguna), el estudio y capacitación en estos métodos de corporalidad?



5. ¿Considera importante la visión integradora del uso y consciencia corporal, en el estudio del violín/ viola?
6. ¿Cómo afronta el proceso de enseñanza aprendizaje inicial, sobre todo en la postura corporal?
7. En su experiencia como docente, ha tenido algún estudiante o colega, que no pudo sujetar el violín correctamente.
8. ¿Considera el uso de la hombrera o resonador como indispensable para la ejecución en el violinista/ violista?
9. Considera que la técnica de preparación corporal y relajamiento, son un paso previo a la ejecución del instrumento.
10. Como instrumentista, ¿ha sufrido de alguna lesión profesional?
11. ¿Algún de sus estudiantes ha sufrido o tenido problemas físicos, para adaptarse al instrumento?
12. Tiene conocimiento sobre la siguientes conceptos y libros:
“El violín Interior” de Domique Hoppenout Técnica Feldenkrais
Técnica Alexander Hábitos de Madeleine Bruser
13. ¿Cuáles son las falencias en las programaciones curriculares, de las instituciones educativas musicales en nuestro país?
14. Las programaciones curriculares atienden al estudio de los problemas técnicos a través de la conciencia corporal
15. Las programaciones curriculares brindan orientaciones para realizar adaptaciones para apoyar el aprendizaje de estudiantes con dificultades de aprendizaje.
16. Acerca de las estrategias y/o actividades de enseñanza-aprendizaje de acuerdo a las necesidades de los estudiantes.

Segunda Parte: Preguntas abiertas

17. Escuelas violinistas particularidades
18. Lenguaje materno
19. Relación cuerpo mente en la música
20. Consciencia y equilibrio corporal
21. Hábitos de trabajo diario
22. Práctica Mental
23. Estudio consciente y analítico inicial
24. Zona de confort
25. Nuevas tendencias de aprendizaje
26. Lesiones profesionales
27. Practica instrumental activa infantil
28. De la naturalidad de la posición
29. Relajamiento muscular y la respiración
30. Énfasis en la manera (escuela) de tomar el arco y el violín
31. Conclusiones y Recomendaciones.

Muchas gracias por su colaboración.



1.2. Encuesta exploratoria sobre el acercamiento inicial al instrumento para docentes de violín y la viola.



Estimado docente: A continuación, encontrará algunas preguntas sobre su labor docente y la de su Institución Educativa. Le pedimos que responda con la mayor sinceridad. No hay respuestas correctas o incorrectas, no se trata de una evaluación de sus conocimientos, sino de dar opinión anónima sobre nuestra labor pedagógica. Muchas gracias por su colaboración.

Datos informativos:

Nombre de la Institución a la que pertenece:

Conservatorio de música “Salvador Bustamante Celi” ()

Sistema Integrado Filarmónico Infantil SINFÍN ()

Orquesta Sinfónica Infantil Municipal ()

Logumá ()

Fecha:/...../.....

Nivel de enseñanza:

Inicial (1 a 2 años de estudio) ()

Medio (3 a 6 años de estudio) ()

Superior (Más de 7 años de estudio) ()

Todos los niveles ()

Título profesional:

Tecnólogo ()

Licenciado Instrumento ()

Licenciado Pedagogo ()

Magister ()

Otros ()

INSTRUCCIONES: Marque con una equis (X) sobre la opción que se parezca más, a lo que sucede en su labor profesional e Institución Educativa. Debe marcar en SI o en NO en todas las opciones de las preguntas. En las preguntas de elección múltiple, puede marcar más de una opción, si fuese necesario.

Primera Parte

1. ¿Cuántos años ha laborado como docente, en el instrumento de especialidad?

Violín ()

Viola ()

1 a 5 años ()

6 a 10 años ()

más de 10 años ()

2. De las siguientes metodologías musicales, indique cuales conoce y aplica en su clase

Kodaly ()

Suzuki ()

Havas-Spiller ()

Flesch ()



- Rolland () Orff ()
Galamian () Otros ().....
3. ¿Conoce usted alguno de los siguientes métodos sobre consciencia corporal?
Feldenkrais ()
Alexander ()
Bruser ()
Estiramientos de Anderson ()
4. La Institución Educativa (en caso de trabajar para alguna), ¿ha colaborado con su capacitación el alguno de estos métodos?
SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()
5. Considera importante la visión integradora del uso y consciencia corporal, en el estudio del violín/ viola.
SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()
¿Por qué? Explique:
.....
.....
6. Al iniciar el proceso de enseñanza aprendizaje, hablando sobre la postura corporal ¿Usted trabaja principalmente sobre?
La naturalidad de la posición ()
Relajamiento muscular y la respiración ()
Énfasis en la manera (escuela) de tomar el arco y el violín ()
Utilizando las técnicas de Yoga ()
Colocando uno a uno los dedos en el diapasón y en el mástil ()
Poniendo cuidado en la forma, ángulos, peso y movimientos, que adopta el cuerpo al sostener el instrumento. ()
7. ¿En su experiencia como docente, ha tenido algún estudiante que no pudo sujetar el violín correctamente?
SI () NO ()



8. ¿Considera el uso de la hombrera o resonador como indispensable para la ejecución en el violinista/ violista?

SI () NO ()

9. Considera que la técnica de preparación corporal y relajamiento, son un paso previo a la ejecución del instrumento.

SI () NO ()

10. ¿Cómo instrumentista, ¿ha sufrido de alguna lesión profesional?

SI () NO ()

Indique cual dolencia:

.....

11. ¿Algún de sus estudiantes ha sufrido o tenido problemas físicos, para adaptarse al instrumento?

SI () NO ()

¿Cuáles?.....

12. ¿Tiene conocimiento sobre la siguiente literatura?

“El violín Interior” de Domique Hoppenout SI () NO ()

Yoga Iyengar SI () NO ()

Segunda Parte

13. Su Institución Educativa promueve la participación de los docentes en el intercambio de experiencias con otras instituciones educativas para:

a) Compartir experiencias pedagógicas que han dado buenos resultados. SI () NO ()

b) Identificar fortalezas y necesidades en nuestra práctica pedagógica. SI () NO ()

c) Resolver las dificultades que encontramos en el proceso de enseñanza - aprendizaje y en la formación de los estudiantes. SI () NO ()

d) Acceder a información que nos permita actualizar nuestros conocimientos y fortalecer nuestras capacidades didácticas. SI () NO ()

14. Las programaciones curriculares, que elabora consideran:

a) Las características del desarrollo de los estudiantes. SI () NO ()

b) Los ritmos de aprendizaje de nuestros estudiantes (Ej. dificultades de aprendizaje, talento, discapacidad). SI () NO ()

15. Las programaciones curriculares que elabora consideran:

a) Los contenidos del currículo nacional para cada grado y ciclo. SI () NO ()

b) El cartel de competencias y capacidades de la institución educativa. SI () NO ()

c) El nivel de desempeño de los estudiantes. SI () NO ()

d) El avance curricular del grado inmediatamente anterior. SI () NO ()

e) El avance curricular del grado inmediatamente posterior. SI () NO ()



16. Las programaciones curriculares tienen los contenidos que me ayudan a:

- a) Identificar las competencias que mis estudiantes necesitan desarrollar. SI () NO ()
b) Identificar las estrategias de enseñanza-aprendizaje que aplicaré. SI () NO ()
c) Seleccionar los materiales que utilizaré. SI () NO ()
d) Identificar las estrategias que aplicaré para evaluar el aprendizaje de mis estudiantes.
SI () NO ()

18. En las clases a su cargo:

a) Se utilizan diferentes estrategias y/o actividades de enseñanza-aprendizaje de acuerdo a las necesidades de los estudiantes.

SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()

b) Se elige el material didáctico de acuerdo a las necesidades identificadas en la evaluación de los estudiantes.

SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()

c) Se verifica que los estudiantes hayan comprendido el tema antes de iniciar uno nuevo.

SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()

d) Se realizan actividades diferenciadas de acuerdo con los distintos niveles de desempeño de los estudiantes.

SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()

e) Se desarrollan actividades para que los estudiantes puedan profundizar los temas de su interés.

SIEMPRE ()
CASI SIEMPRE ()
POCAS VECES ()
NUNCA ()

Muchas gracias por su colaboración.



1.3. Encuesta exploratoria sobre el acercamiento inicial al instrumento para estudiantes de violín y viola.



Estimado estudiante: A continuación, encontrará algunas preguntas sobre su labor como estudiante de violín/viola. Le pedimos que responda con la mayor sinceridad. No hay respuestas correctas o incorrectas, no se trata de una evaluación de sus conocimientos, sino de dar opinión anónima sobre la enseñanza musical. Muchas gracias por su colaboración.

Datos informativos:

Nombre de la Institución:

Conservatorio de música “Salvador Bustamante Celi” ()

Sistema Integrado Filarmónico Infantil SINFÍN ()

Orquesta Sinfónica Infantil Municipal ()

Logumá ()

Fecha:/...../.....

Nivel de enseñanza:

Inicial (1 a 2 años de estudio) ()

Medio (3 a 6 años de estudio) ()

Superior (Más de 7 años de estudio) ()

INSTRUCCIONES: Marque con una equis (X) sobre la opción que se parezca más, a lo que sucede en su clase de instrumento. Debe marcar en SI o en NO en todas las opciones de las preguntas. En las preguntas de elección múltiple, puede marcar más de una opción, si fuese necesario.

Primera Parte

1. ¿Cuánto tiempo te ha tomado sostener correctamente el instrumento?

Violín ()

Viola ()

1 mes ()

1 mes ()

2 a 6 meses ()

2 a 6 meses ()

6 meses a 1 año ()

6 meses a 1 año ()

2. ¿Te sientes a gusto con la forma de sostener tu instrumento?

SIEMPRE ()

CASI SIEMPRE ()

POCAS VECES ()

NUNCA ()

¿Por qué? Explique:

.....



3. ¿Realizas calentamiento antes de empezar la clase y los ensayos en casa?

SIEMPRE ()

CASI SIEMPRE ()

POCAS VECES ()

NUNCA ()

4. ¿Te resulta más fácil sostener el violín o el arco?

Violín () Arco ()

5. ¿Al tocar tu instrumento, sientes algún dolor o molestia?

SIEMPRE ()

CASI SIEMPRE ()

POCAS VECES ()

NUNCA ()

6. Si sientes dolor o molestias, ¿en qué parte del cuerpo se ubica?:

Cuello ()

Hombro ()

Clavícula ()

En el antebrazo ()

En el mentón ()

En la espalda ()

En los dedos ()

En la muñecas ()

En la cintura ()

7. Desde que inicias la ejecución ¿cuánto tiempo pasa, antes de sentir molestias?

5 minutos ()

10 minutos ()

20 minutos ()

Más de 30 minutos ()



8. ¿Te resulta cómoda la posición de los dedos y del brazo derecho sobre el arco?
- SIEMPRE ()
- CASI SIEMPRE ()
- POCAS VECES ()
- NUNCA ()
9. ¿Te sientes relajado al tocar tu instrumento?
- SIEMPRE ()
- CASI SIEMPRE ()
- POCAS VECES ()
- NUNCA ()
10. ¿Sientes una sensación de bienestar corporal, durante la ejecución instrumental?
- SIEMPRE ()
- CASI SIEMPRE ()
- POCAS VECES ()
- NUNCA ()
11. ¿Crees que es necesario ahondar en el estudio y manejo corporal para tocar tu instrumento?
- SIEMPRE ()
- CASI SIEMPRE ()
- POCAS VECES ()
- NUNCA ()
12. ¿Conoces o te han enseñado alguno de los siguientes métodos, sobre consciencia corporal?
- Feldenkrais ()
- Alexander ()
- Bruser ()
- Estiramientos de Anderson ()
- Yoga ()

Muchas gracias por su colaboración.



2. Certificados de constancia de trabajo exploratorio y comprobatorio en los estudiantes de cuerdas altas de la ciudad de Loja.

2.1. Certificado de constancia de trabajo exploratorio en los estudiantes SINFÍN-UTPL



Certificado UGC/DGRI-001-2019

Mgs. Loreto Isadora Sáez Pezo, COORDINADORA DE LA UNIDAD DE GESTIÓN CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA.

CERTIFICA:

Que conoce personalmente al Mstro. JOSÉ MACAS CABRERA, Cédula de Ciudadanía Nro. 1103206734.

Que el Mstro. Macas Cabrera, desarrolló en el Sistema Integrado Filarmónico Infante Juvenil SINFÍN (de la UTPL) en el periodo septiembre 2016 a junio 2017 el trabajo exploratorio de investigación para su Maestría en Educación Musical de la Universidad de Cuenca.

Particular que informo en honor a la verdad y autorizo el uso de este documento en todos los trámites que el interesado convenga.

Es dado en la ciudad de Loja a los diecinueve días del mes de febrero del año dos mil diecinueve.


Cédula Nro. 1102884408
Celular Nro. 0984511244





2.2. Certificado de constancia de trabajo exploratorio y comprobatorio en los estudiantes de la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil



MUNICIPIO DE LOJA

Loja, 08 de febrero de 2019

Maestro:

Nuery Vivas

DIRECTOR MUSICAL DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL MUNICIPIO DE LOJA

Certifica:

Que conoce personalmente al Mstro. José Macas Cabrera; quien desde junio del 2018, inició sus labores como docente de la Orquesta Sinfónica Municipal Infantil. El Mstro. Macas ha desarrollado e implementado en su trabajo de investigación **PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL ACERCAMIENTO INICIAL AL VIOLÍN Y LA VIOLA**, con los estudiantes a su cargo y ha realizado el análisis exploratorio y comprobatorio de dicha investigación.

Particular que informo y autorizo el uso de este certificado, para el uso pertinente que le convenga al interesado

Lic. Nuery Vivas

Cédula: 175666799-2

Celular: 0988813558



*La única definición de lo que somos,
es lo que hacemos*

Loja
Alcaldía

Bolívar y José Antonio Eguiguren
+593 7 2570492
Casilla letra "M"
alcalde@loja.gob.ec

www.loja.gob.ec



2.3. Certificado de realización de trabajo exploratorio y comprobatorio en los estudiantes de la escuela de música Logumá

Loja, 08 de febrero de 2019

Maestro

Pablo Guzmán R.

DIRECTOR DE LA ESCUELA LOGUMÁ

Certifica:



Que el mstro. José Fernando Macas Cabrera, inicio sus labores como docente de viola en la desde enero del 2018, en la escuela de música Logumá. El mstro. Macas Cabrera, propuso realizar, implementar y evaluar su tema de tesis, denominado **"PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL ACERCAMIENTO INICIAL AL VIOLÍN Y LA VIOLA"**, con los estudiantes y docentes de cuerdas de esta institución, por lo que certifico que ha realizado la observación exploratoria y ha puesta en marcha la propuesta didáctica con los estudiantes iniciales de violas y con 2 docentes de violín.

Particular que informo y autorizo el uso de este certificado, para el uso pertinente que le convenga al interesado

Mgs. Pablo Guzmán R.

Director de la escuela de música
Logumá





3. Registro fotográfico del trabajo comprobatorio (experimento secuencial)





UNIVERSIDAD DE CUENCA

